Shelley's Verskunst Dargestellt von Dr. Armin Kroder ...

Armin Kroder


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXVII.

SHELLEY's VERSKUNST.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.



SHELLEY'S

VERSKUNST

DARGESTELLT

VON

DR. ARMIN KRODER.

„Des ritters lied und weise,
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verliess er unsre gleise,
schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach regeln messen,
was nicht nach eurer regeln lauf,
der eignen spur vergessen,
sucht davon erst die regeln auf!"
(Rich. Wagner's *Meistersinger.*)

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

Dem Gedächtnis meines Vaters.

'Ω πατερ, ὠ φιλος,
ὠ τον ἀει κατα γας σκοτον εἱμενος
οὐδε γ' ἐνερϑ' ἀφιλητος ἐμοι ποτε
και ταδε μη κυρησῃς.

Vorliegende arbeit ist aus langjähriger beschäftigung mit metrischen dingen einerseits und mit Shelley's leben und werken andrerseits erwachsen. Wenn es mir gelungen ist, dieselbe trotz der spannweite ihres themas zu einem abschluss zu bringen, so muss ich mit dem aufrichtigsten danke herrn professor Dr. Schick's gedenken, der mich mit seinem warmen interesse immer wieder ermutigte und ansporpte und mit vielerlei trefflichen winken mir fördernd an die hand ging. Grossen dank schulde ich aber auch herrn professor Dr. Breymann, der mir namentlich bei der drucklegung aus dem reichen schatz seiner erfahrungen manch guten rat angedeihen liess. Des weiteren fühle ich mich verpflichtet, für wertvolle bibliographische hilfen herrn gymnasialprofessor Dr. Ackermann-Bamberg, Mrs. Edna Bowland-Manchester, sowie ganz besonders den k. bibliotheken zu München und Berlin an dieser stelle meine dankbarkeit auszudrücken.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Bibliographie	XVII
Einleitung	1
Abkürzungen	5
I. Erstes Kapitel. Silbenmessung	7
1. Zu S § 30: *-ës* im sächs. genitiv	8
2. „ S § 31: *-ës* im plural	8
3. „ S § 32: *-(e)st* superlativendung	8
4. „ S § 33: *-(e)st* 2. sg.	9
I. bei vokalischem stammauslaut (*knowest*)	9
II. bei konsonantischem stammauslaut (*think'st*)	10
5. „ S § 34: *-th* 3. sg.	11
6. „ S § 35: *-ëd* im praeteritum	12
7. „ S § 36: *-ėd* im particip	12
8. „ S § 37: *-en* der starken participia	13
I. elision des endungs-*e*.	
a) nach *l* (*fallen*)	13
b) nach *s, z* (*chosen*)	14
II. verschleifung der endung.	
a) nach *k, t* (*broken*)	16
b) nach *v*	16
α) nach kurzem stammvokal (*given*)	16
β) nach langem stammvokal (*woven*)	16
9. „ S § 40: synizesen *-i͡a, -i͡ent, -y͡ing* etc.	17
10. „ S § 41: y-synizesen in 2 wörtern (*many a*)	20
11. „ S § 42: synizesen mit *the, to* etc.	21
I. verschleifung mit dem artikel (*the horizon*)	21
II. verschl. mit *to*	
α) vor dem infinitiv (*to have*)	22
β) vor nomen oder pronomen	22
III. verschl. mit *he* (*he had*)	23

Seite

12. Zu S § 43: tonlose r-haltige silben (*murderer*, *dangerous*, *memory*, *wandering*) 23
13. „ S § 45: tonlose l- und n-haltige silben 25
A. l-haltige nachsilben (*horrible*, *populous*, *delicate*) . 25
B. I. nasalhaltige nachsilben (*multitudinous*, *passionate*, *enemy*). 26
II. *adamant* u. *medicine* 27
III. adjektiva *-iful*, *-iless* 27
14. „ S § 46: typus *power*, *prayer* 27
A. 1. lautgruppe ow + (ə) (*tower*) 28
2. „ ay, oy + (ə) (*prayer*, *voyage*) . . 29
3. „ ī + vokal (*violet*) 29
4. „ ē, ō + vokal (*real*, *poesy*). . . . 30
5. „ ū + vokal (*ruin*) 31
B. participien à la *being*, *going* 31
C. eigennamen 32
15. „ S § 47: typus *spirit* 32
16. „ S § 48: v-haltige wörter.
I. nicht auf *-er* ausgehend 33
a) kurzvokalisch (*heaven*) 33
b) langvokalisch (*haven*) 34
II. der endung *-er* (*never*). 35
17. „ S § 49: th-haltige wörter 35
18. „ S § 50: flexivische endungen *-ses* und *-ded* 36
19. „ S § 51: wortverkürzungen. 36
a) vokalische aphäresen (*'s*, *'t*, *'ve*) 36
b) konsonantische verschleifungen 37
20. „ S § 52: apokopen (aphäresen) 40
a) aphärese des vokals (*'mid*, *'scape*; *around*) . . 40
b) apokope der vorsilbe (*'neath*, *'gin*) 41
21. „ S § 53: zerdehnungen 41
I. zerdehnung einer einzelsilbe.
a) r-haltiger silben 41
A. a) lautgruppe -ire (*fire*) 42
b) „ -our (*hour*) 43
c) „ -eir, -air 43
B. theoretischer exkurs 44
b) anderer als r-haltiger silben 44
II. zerdehnung durch svarabhakti-vokal
a) lautgruppe t, d + n, r 45
b) „ b + l 46
c) „ s + n, l 46
d) „ v + n 47
Schlusswort 47

Seite

II. Zweites Kapitel. Versbau.

I. Wortbetonung.

A'. *contemplate, contumely, miserable* 48
B'. 1. *résponse* 49
2. *Cáshmire* 50
3. *devástate* etc. 50
4. *revénue* 50
5. *cameleópard* 50
6. *omnípresence* 50
C'. adjektiva wechselnder betonung (*antique*). 51
A. regelmässig oxytona (3 fälle) 52
B. paroxytona 53
D'. *ámòng, bénèath* 54
E'. *pénetràtéd* 55

II. Allgemeines über den versbau.

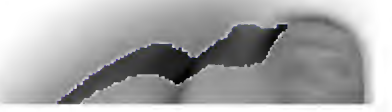
1. Cäsur 56
2. Enjambement.
a) Theoretisches 57
b) enj. eines u. dess. wortes 59
c) strophisches enj.. 60
3. Taktumstellung 61
4. Aussermetrische silben 63
I. überzählige silben.
A. éine überzählige silbe 64
a) am versanfang (auftakt). 64
b) im versinnern 65
c) am versende (weiblicher u. gleitender versschluss) 66
B. mehrere überzähl. silben. 67
a) [ein] 4[heber] für [einen] 3[heber] 68
b) 5 für 4 68
c) 6 für 5
α) im dramat. vers 69
β) im ep. u. lyr. vers 70
d) 7 für 6 72
II. fehlende silben.
A. éine fehlende silbe 72
a) am versanfang (fehlen des auftakts) 72
b) im versinnern 74
1. in geteilter rede etc. 74
2. zu rhetor. zwecken
α) in kräftiger satzpause 75
β) in aufzählungen 77
3. verderbte stellen 79
c) am versende 80

Seite

B. mehrere fehlende silben 80
1. mit höherer absicht 81
2. ohne solche 81
a) 1 für 5 83
b) 2 für α) 3 83
β) 5 83
c) 3 für α) 4 83
β) 5 83
d) 4 für 5 84
e) 5 für 6 85
5. Versbewegung (rhythmus) 85
III. Die verschiedenen versarten bei Sh 88
A. gleichmässiger typus.
a) einheber 88
b) zweiheber 88
c) dreiheber 89
d) vierheber 89
e) fünfheber (*blank verse*) 89
f) sechsheber 92
g) siebenheber 92
B. ungleichmässiger typus.
a) einheber 93
b) zweiheber 93
c) vierheber 93
d) 93

III. Drittes Kapitel. Versschmuck.

Einleitung: Theoretisches 95
I. durch vokalkombinationen.
A. vokalhäufung 96
B. vokalspiele 98
C. assonanz 99
II. durch konsonantenkombinationen.
A. konsonantenhäufung 99
B. alliteration
1. Theoretisches a) wissenschaftl. auffassung der all. . . 100
b) betonung stabreimender silben . . . 101
c) natur der reimenden konsonanten . 101
d) die allit. bei Sh 102
1. Wo gebraucht?
α) grammatisch-logische all.
a) parallelstellung 103
b) schmückende beiwörter 106
c) genitivverbindungen, präpositionale zusammenstellungen 107



Seite
d) verb + objekt etc. 108
β) rein dekorative alliteration 109
a) onomatopoetische (musikal.) all. 109
1. *b*- u. *w*-reime 110
2. *l* 110
3. *s* 111
4. *m* 112
5. *h*, *f*, *r*, *st* 113
b) zum zweck der emphase 118
2. Wie gebraucht? Stellung der all.
A. Zwei stäbe im vers (2 fälle) 114
B. Drei stäbe (2 fälle) 115
C. möglichst dichter stabreim 117
Anhang: kunstmässige anordnung mehrerer reime 118
D. verdichtung, häufung 119
III. durch vokal- und konsonantenkombinationen.
A. wortspiel.
a) uneigentliches 120
b) eigentliches 122
B. reim.
1. geschlecht 122
2. qualität
a) übergute reime 123
α) erweiterter reim 123
β) grammatischer reim 124
γ) binnenreim 124
b) unbefriedigende reime 126
α) phonetisch ungenügend.
1'. im einfachen wort 126
a) vokalisch mangelhaft
1)1) quantitativ 127
2)2) qualitativ 127
b) konsonantisch mangelhaft 128
1)1) folgend. kons. (4 fälle) 128
2)2) vorausgeh. kons. 130
c) dynamisch (rhythmisch) mangelhaft . . . 130
2'. in zwei wörtern (*teilung* des reims) 131
3'. nebeneinanderstellung gleicher reimgruppen . 133
β) logisch ungenügend.
1'. identische reime 133
2'. reimbrechung 136
3'. fehlen des antwortreims 137
α)α) scheinbar fehlender antwortreim ersetzt durch
a) binnenreim 137

Seite
b) nachbarreim 137
c) durchreimung 138
β)β) fehlen aus der genesis zu erklären
a) synonyma 138
b) umstellung 140
c) sonstiges 140
Schlusswort: A. Sh's reimfreudigkeit 140
B. Erbärmliche qualität seiner reime 142
IV. Viertes Kapitel. Strophenformen 144
I. Vorbemerkungen.
A. Terminologie 145
a) namen 145
b) zeichen 147
B. Allgemeines über Sh's strophenbau.
1. schwellstrophe 148
2. binnenreim 148
3. lange strophenschlusszeilen 148
4. wahrung des schemas 149
5. entlehnungen von strophenformen
a) *QMab* 153
b) *L&C* 156
c) kleinere gedichte 156
II. Sichtung verwickelter Strophenkomplexe . . 157
A. *QMab* 158
B. *Recoll* 159
C. *ConstSing* 159
D. *Epithal II* 160
E. *Epithal I.* 161
F. *Cloud* 162
G. *PBell* 163
H. *SistRosa* 166
I. *DevW* 169
K. *ONaples* 171
L. *Hellas* 174
M. *Oed* 176
N. *Prom* 178
III. Bedeutendere Strophenformen.
1. reimpaar 189
A. a) das kurze 189
b) *heroic couplets* 189
B. in strophischer gliederung 189
2. terza rima 190
3. *Elegiac Stanza* 191
4. *Common Metre* 192
5. typus ababcc 193

Seite

A. rein
a) gleichmetrisch 193
b) ungleichmetrisch 193
B. erweiterungen 194
6. schweifreimsysteme
A. rein 194
B. erweiterungen 195
C. verkürzungen 195
D. anlehnungen 196
7. ottava rima 196
8. spenserstanze 197
A. rein 197
B. nachbildungen 197
9. sonett in 7 abarten 199

IV. Liste sämtlicher Strophenformen. 201

Erste abteilung: Regelmässige formen.

A. Zweizeilig.
I. gleichmetrisch.
a) aus 4[hebern] 201
b) aus 5 202
c) aus 6 203
II. ungleichmetrisch 203
B. Dreizeilig.
I. gleichmetrisch.
a) aus 4 203
b) aus 5 203
II. ungleichmetrisch 204
C. Vierzeilig.
I. gleichmetrisch.
a) aus 3 204
b) aus 4 204
c) aus 5 205
II. ungleichmetrisch.
A. aus 2 taktarten 206
B. aus 2 taktarten 207
D. Fünfzeilig.
I. gleichmetrisch 207
II. ungleichmetrisch.
A. aus 2 taktarten 208
B. aus 3 taktarten 208
E. Sechszeilig.
I. gleichmetrisch.
a) aus 4 208
b) aus 5 209

Seite

II. ungleichmetrisch.
A. aus 2 taktarten 210
B. aus 3 taktarten 211
F. Siebenzeilig.
I. gleichmetrisch 211
II. ungleichmetrisch 211
G. Achtzeilig.
I. gleichmetrisch.
a) aus 2 213
b) aus 3 213
c) aus 4 213
d) aus 5 214
II. ungleichmetrisch.
A. aus 2 taktarten 214
B. aus 3 taktarten 216
H. Neunzeilig.
I. gleichmetrisch 217
II. ungleichmetrisch.
A. aus 2 taktarten 217
B. aus 3 taktarten 219
C. aus 4 taktarten 219
I. Zehnzeilig.
I. gleichmetrisch 219
II. ungleichmetrisch 219
K. bis V. Elf- bis einunddreissigzeilig . . . . 219 ff.
Anhang: Sh's antike metren 226
Zweite abteilung: Unregelmässige formen . . . 227
Nachwort.
A. Ergebnisse für metrik, literaturgeschichte, textkritik 230
B. Kritik von Sh's metrischem können 231
Verzeichnis der Titelkürzungen 235

Bibliographie.

Ackermann, R.: Quellen, vorbilder, stoffe zu Shelley's poetischen werken. Münchener Beiträge II. Erlangen und Leipzig. 1890.

Bartling, G.: Rhymes of English Poets of the 19th Century. Diss. Rostock. 1874.

Beljame, A.: *Alastor* par Shelley. Traduit en prose française. Paris. 1895.

Consbruch, M.: De veterum *περι ποιηματος* doctrina. Vratislaviae. 1890.

Forman, s. Shelley.

Köhler, F.: Die allitteration bei Ronsard. Münchener Beiträge XX. Erlangen u. Leipzig. 1901.

König, G.: Der vers in Shakspere's dramen. QF 61. Strassburg. 1888.

Mayor, J. B.: Chapters on English Metre. Transact. Philol. Soc. 1873/74; 1875/76 u. 1877/79. London.

— —: Shelley's Metre. Shelley Society Publications, 1st Series, Part II. London. 1891.

Medwin, Th.: The Life of P. B. Shelley. 2 vols. London. 1847.

Reichel, W.: Deutsche art in deutschen versen, in Lyon's Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht 16, 273 (1902).

Richter, Helene: Der entfesselte Prometheus. Deutsch in den versmassen des originals und mit anmerkungen versehen. Leipzig. s. a.

— —: P. B. Shelley. Weimar. 1898.

Schick, J.: Zu Shelley's *Prometheus Unbound*. Herausgegeben aus dem nachlass von Julius Zupitza. Herrig's Archiv CII, p. 297—316; CIII, p. 91—266 u. 309—334. (1899).

Schipper, J.: Neuenglische metrik. 2 vols. Bonn. 1888.

Scudder, Vida D.: On *Prometheus Unbound*. The Atlantic Monthly. 1892, July, August.

Seitz, K.: Zur alliteration im neuenglischen. 2 vols. Itzehoe. 1883/84. 4°.

Shelley, P. B.: The Poetical Works of —, ed. H. Buxton Forman, 4 vols. London. 1876—1880.

— —: The Complete Poetical Works of —, ed. G. E. Woodberry. Centenary Edition. 4 vols. Boston and New-York. 1892.

— —: Original Poetry by Victor and Cazire, reed. R. Garnett. London. 1898.

Swinburne, A. Ch.: Essays and Studies. London. 1875.

Todhunter, J.: A Study of Shelley. London. 1880.

Woodberry, s. Shelley.

Zeuner, M.: Die alliteration bei neuenglischen dichtern. Diss. Halle. 1880.

Zupitza, J.: Zu einigen kleineren gedichten von Shelley. Herrig's Archiv XCIV (1895).

— —, s. Schick.



Einleitung.

Das studium Shelley's, des von seinen zeitgenossen so sehr verkannten dichters, hat in den jüngsten jahrzehnten einen ungeahnten aufschwung genommen und ist im letzten lustrum in eine ära getreten, die als triumphära der Shelleyforschung bezeichnet werden kann. Während sich dem inhaltlichen reize der kleineren dichtungen Sh[elley]'s, dem melodischen zauber seiner verse der poetische sinn, das empfängliche ohr des lesers von jeher mit aufrichtiger bewunderung widmete, hat es langer zeitläufte bedurft, bis die erkenntnis reifte, dass ein strom neuer ideen, welcher an Lord Byron und den grossen jener epoche vorbeigeflossen war, durch Sh's weltentlegenes thälchen seinen lauf nahm, ein ideenstrom, der von Sh's geisteswogen genährt, immer mächtiger, immer breiter anschwoll und in unseren tagen zum ozean geworden ist!

Gleichwohl, und bei aller anerkennung des regen eifers, der diesem studium — namentlich von weiblicher seite — zugewendet wird, gilt noch heute, was schon im jahre 1875 Swinburne geäussert hat: "I do not think that justice has yet been done to Sh, as to some among his peers, in all details and from every side".[1] Es hat die wissenschaft ganz seltsamerweise der formalen seite von Sh's werken fast noch keine aufmerksamkeit geschenkt: seltsamerweise, nachdem ja doch eine ganze welt in der prunkvollen sprache, in den vielfachen musikalischen schönheiten schwelgt, die den sang jenes allzu früh verlorenen dichterschwanes auszeichnen. Es existiert wohl eine lexikalische zusammenstellung des

[1]) *Essays and Studies*, p. 218.

Sh'schen vokabulars in Ellis' *Concordance*, und ein kurzer vortrag über *Sh's Metre*, mit dem der englische versforscher prof. Mayor i. j. 1888 die mitglieder der Sh-Society erfreute; beide werke sind aber für die allgemeinheit so gut wie nicht vorhanden, da sie nur in wenig exemplaren für die — nunmehr aufgelöste — gesellschaft gedruckt worden sind.

Gegen die letzterwähnte metrische studie wären ausserdem schwerwiegende sachliche bedenken zu äussern. Dieselbe offenbart zu sehr den charakter des schöngeistigen vortrags, der in anregender abwechslung bunte einzelbemerkungen über versbau und versarten, silbenmessung, strophenform, reim und alliteration bietet; der verfasser selber spricht ebenso offenherzig als zutreffend von seiner "*very imperfect and fragmentary view of Sh's metre*" (p. 258). Von dieser unvollständigkeit jedoch ganz abgesehen, würde ein deutscher versforscher unserer tage an zahllosen stellen genötigt sein, sich gegen die von Mayor statuierten ergebnisse zu erklären: es war, wenn je, so im falle Sh verhängnisvoll, eine stark veraltete methode der versbetrachtung zur wertmessung von Sh's im edelsten sinne des wortes hochmodernen versen anzulegen.

Ausser dieser — wie gesagt, schwer zugänglichen und ungenügenden — monographie über die verstechnik unseres dichters finden wir einzelne bemerkungen in anderen schriften verstreut. Schipper's grundlegendes werk gedenkt der bekanntesten von Sh's strophenformen. Bartling untersuchte 1874 die technik des reims im 19. jahrh. und brachte daselbst auch einige beispiele aus Sh's werken; bei dem umfang seiner arbeit blieb es ihm freilich unmöglich, für Sh's eigengebrauch auch nur irgendwie sichere resultate zu gewinnen. Der französische professor Beljame hat in seiner ausgezeichneten spezialausgabe des Alastor (1895) einzelne nützliche bemerkungen metrischer natur eingestreut. Dahingegen dehnt Zeuner seine studien über die alliteration[1]) „nur auf die hervorragendsten dichter" aus, lässt „also" Sh unberücksichtigt.

---

[1]) Zeuner, M., die alliteration bei neuengl. dichtern. Halle 1880, p. 5.

Dieser bibliographische überblick dürfte uns gelehrt haben, dass eine auf modernen prinzipien fussende, erschöpfende darstellung der gesamten verstechnik Sh's ein wirkliches wissenschaftliches *desideratum* ist.[1]) Blickt doch auch die textkritik schon so lange nach einer grundlegenden arbeit[2]) aus, deren resultate sie vertrauensvoll verwerten könnte; denn an den zahlreichen stellen, die emendationen erheischen, waren solche, mitunter mit sehr wenig glück, gewagt worden. Ja, noch mehr: herausgeber, welche zur rechtfertigung der von ihnen angenommenen lesart metrische verteidigungsgründe vorbrachten, ebenso kritiker und kommentatoren, welche über die formelle seite von Sh's dichtungen urteile wagten, haben in recht vielen fällen ansichten geäussert, an deren thatsächlicher begründung ein leiser zweifel am platze schien.

Diese lücke in der Sh-forschung auszufüllen, hat sich der verfasser vorliegender arbeit zum ziel gesteckt, oder vielmehr: er will es mit seiner schwachen kraft versuchen. Er hat sich dabei als erste und heiligste pflicht vorgehalten, Sh's eigenart in keiner weise gewalt anzuthun, seine wundervollen verskinder nicht in ein Prokrustesbett zu zwingen, und hat sich durchaus beflissen, eine durch beispiele veranschaulichte metrik von Sh's eigengebrauch aufzustellen, anstatt eine unsumme von toten versstellen in erstarrte schemata einzupressen, wie es jene schule metrischer „forschung" gethan, die mit ihren elaboraten ein kaum mehr austilgbares *στιγμα* auf die wissenschaftliche beschäftigung mit metrischen dingen gebrannt hat. Wahrhaftig, was die tonweise für das lied, das ist das metrum dem ungesungenen gedicht; und wenn wir in den literaturen rückwärts blicken, war immer die versform der freibrief, der

[1]) Durfte man beispielsweise, wie der herausgeber Rossetti gethan — *a mind well skill'd to find or forge a fault* —, einen auch in metrischen dingen so originalen dichter nach theoretischen gemeinplätzen berichtigen?

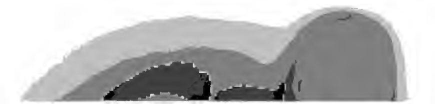
[2]) Während die ersten bogen vorliegender abhandlung schon zur presse gingen, gelangte ich in den besitz einer eben erschienenen arbeit verwandten inhalts: Till. *Metrische untersuchungen zu den blankversdichtungen P. B. Shelley's.* Rostocker Diss. Frankfurt a. M. 1902. Die qualität dieser studie überhob mich der verpflichtung, in der meinigen nachträglich davon notiz zu nehmen.

den schönsten dichtungen das geleite durch jahrhunderte gab, ohne den sich wahrhaft echte dichtungen im dunkel der verbannung verirrten. Das im innersten kern poetische, die stellen grossartigster natur- und weltenschwärmerei in den werken eines Jean Paul wären der nachwelt unverloren geblieben, wenn jener grösste aller prosadichter sich zur kunst des versredens herangebildet hätte, und zweifeln wir nicht daran: der vers selber würde sich seinem meister dankbar erwiesen, würde die auswüchse seiner fantasie beschnitten und korrigiert haben! So gerecht auf der einen seite Goethe's forderung ist, den gedanken rein zu haben, der ja doch aller reime wert sei, so könnte dieselbe doch leicht zu einer unverdienten hintansetzung des formalen in der dichtung verleiten, und Hebbel that wohl daran, dem altmeister zu entgegnen

„Drum geb' ich denn mit Goethe nicht
für den gedanken alle reime,
ich fordre beides vom gedicht,
denn beides wächst aus éinem keime,"

und damit auf's schönste zu bekräftigen, dass auch die erforschung der metrik des schweisses der edlen wert sei. Die form sei ein goldgefäss, in das man goldenen inhalt giesse, sagt der dichter Storm: lasst uns denn prüfen, ob Sh seinen goldwein in bechern minderen metalls kredenzt habe.

Der verfasser hält es im interesse seiner legitimation für notwendig, an dieser stelle die persönliche bemerkung anzufügen, dass er von klein auf der musik mit leib und seele ergeben war und seit jahren dem problem nachhängt, die — leider so sehr verwischten — verbindungslinien zwischen metrik und musik wieder aufzudecken. Vorliegende arbeit hofft, als *δοσις ὀλιγη τε φιλη τε* aufgenommen zu werden und erbittet sich insbes. für die neuen auffassungen, die sie da und dort zum ausdruck bringt, das geneigte gehör der lesewelt und von seiten der fachwissenschaft wohlwollende prüfung. Eine in allen einzelheiten genaue inhaltsangabe, welche über die neuordnung des stoffes erschöpfende auskunft gibt, befindet sich am ende der ganzen abhandlung, worauf hiemit verwiesen sei.



Abkürzungen.

Ich citiere meist nach Forman's grosser ausgabe [Form I 1], zum teil auch, namentlich da wo Forman veraltet ist, nach Woodberry [Woodb I 1]. Von Schipper's metrik ist nur der (aus zwei hälften bestehende) II. teil angezogen, dessen seiten mit einem S citiert sind [S 1]. — Die gedichte von Victor und Cazire [*VC*] sind in den bereich der untersuchung gezogen worden, da es von besonderem interesse schien, den metrischen gepflogenheiten des jugendlichen verskünstlers nachzuspüren; und zwar sind, da Garnett's kritische scheidung des anteils von Percy und seiner schwester [1]) nicht zu überzeugen vermag, sämtliche in dem bändchen enthaltene gedichte als Sh's eigentum behandelt worden, das sie ja in metrischer hinsicht zweifelsohne grösstenteils waren. Ähnliches gilt vom *Wandering Jew*.

Zur andeutung der hebungsstelle wurde der iktus ´ benützt. Bei taktumstellung (und dies bitte ich zu beachten) beliessen wir dem versaccent seinen ´, während der wortaccent mit ` bezeichnet wurde: letzterer übertrifft in diesem falle natürlich den versaccent an wucht um ein bedeutendes: *èmpíre, gùiltý*, so zwar dass der versaccent für die lesung nahezu entbehrlich wird, wenn er auch für die erkenntnis der struktur eines verses erforderlich bleibt.[2])

Die römische ziffer bezeichnet in epen den gesang, in dramen den akt, mit dem zusatz *Form* oder *Woodb* den band der betr. ausgaben, ebenso den band bei anführung von zeitschriften. Hinweise auf seiten sind, wo nötig, mit dem zu-

---

[1]) Im vorwort seiner ausgabe p. XIII f.

[2]) In diesem betracht möchte ich auf Schipper's beherzigenswerte mahnungen im grundriss seiner metrik p. VIII verweisen und ebenso wie er und mit seinen worten bitten, mir kein schematisches skandieren unterlegen zu wollen, da die accente nur dazu dienen sollen, dem leser das verständnis der im text enthaltenen ausführungen zu erleichtern, alle feineren tonunterschiede dagegen auf diese weise nicht wiedergegeben werden können.

satz p. versehen. Unsere kürzungen der gedichtstitel haben wir in einem verzeichnis am ende dieser abhandlung alphabetisch zusammengestellt und erklärt, woselbst auch zur erleichterung des nachschlagens band und seite der beiden grundlegenden ausgaben beigefügt sind.

Erstes Kapitel.

Silbenmessung.

»Cette langue immortelle,
Elle a cela pour elle
Qu'elle nous vient de Dieu, qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas.»
(Victor Hugo.)

Der verfasser sieht sich zu der erklärung gezwungen, dass er mit einer betrachtungsweise wie sie für die prosodie bis heute gang und gäbe ist, sich nicht einverstanden erklären kann, und dass er die nächste gelegenheit ergreifen wird, an anderem ort die grundzüge eines neuen systems zu entwickeln. Wenn er sich gleichwohl im folgenden eng an die von Schipper und anderen überkommene auffassung anschliesst, und die für Sh gewonnenen ergebnisse in die (bei Schipper auffallend lückenhaften) kategorien einordnet, so thut er dies notgedrungen, um nicht zwei heterogene aufgaben: beibringung von spezialbelegen und darstellung eines neuen systems, mit einander zu verquicken und damit entweder die aus seinem Sh-studium gewonnenen resultate oder die berechtigung seiner neuerung auf's spiel zu setzen. Zum teil infolge dieser äusserlichen anpassung, aber auch aus innerlich-stofflichen gründen wird sich das vorliegende kapitel einer gewissen trockenheit nicht entäussern können, während die späteren abschnitte das interesse des lesers mehr zu fesseln versprechen.

Zu Schipper § 30 [S 78]: **-ës im sächs. genitiv.**

Vollmessung des genit.-s findet sich bei Sh begreiflicherweise nur nach zischendem stammauslaut, so in *wretch's brow*, *witch's form* WandJew. *the lynx's lair* LHDF 53, *the church's lacerating hand* Charles, oder in

We wound, until the torch's fiery tongue L&C III 13, 8,

woselbst die ursprüngliche lesart *torches'* nichts anderes repräsentiert als eine der bei Sh häufigen phonetischen schreibungen, da nur von 1 fackel die rede ist.

An einigen stellen ist nicht so sehr von vollmessung dieser flexivischen silbe als vielmehr von zerdehnung der stammsilbe die rede, denn archaistische formen wie *Popë's*, *windës* sind doch wohl undenkbar. Die betr. stellen sind *the Pópe's chámberlain* Cenci I 3, 127, vielleicht auch *Wail fór the wórld's wróng* Dirge 8 und *ón the wínd's wíre* Charles 1, 120.

Zu Schipper § 31 [S 79]: **-ës im Plural.**

Ein fall von vollmessung des plural-*s* scheint vorzuliegen in

A shepherd of thin dreáms, a cow-steáling HMerc 2, 5,

doch ist auch hier an stelle eines ganz archaistischen gebrauchs eher fehlen der senkung in der cäsur anzunehmen, falls man nicht verlängerung (zerdehnung) des *cow* vorzieht; jedenfalls gebietet der reim, die letzte hebung auf die silbe *steal* zu werfen.[1]) Rossetti machte den versuch, den vers durch einfügung eines — überaus lahmen — *and* in das schema einzurenken. Zusammenfallen der hebungen wie *ców-steáling*, *wórld's wróng* ist ja auch bei Shakspere recht häufig zu finden.

Zu Schipper § 32 [S 81]: **-(e)st Superlativendung.**

Kühne zusammenziehungen wie *kind'st leisure, perfect'st love* hat sich Sh nirgends erlaubt, — in fällen wie *highest* HMerc 79, 7 liegt verschleifung nach dem typus *quiet* vor —, eine erkenntnis, die mitunter für die entscheidung textkritischer

[1]) Einseitig-unaccentuierten reim möchte ich hier nicht annehmen, wiewohl derselbe bei Sh nicht selten zu finden ist, vgl. unsere ausführungen weiter unten.

fragen von grundlegender bedeutung werden kann. Ein fall von aktuellem interesse sei hier mitgeteilt. Bei seiner im anschluss an Zupitza vorgenommenen prüfung des Oxforder *Prom*-manuskriptes stiess Schick im verse IV 372 auf die form *delicatst* und glaubte auf grund dieser originalschreibung fünftaktige skansion jener zeile beantragen zu müssen.[1]) Auf dem wege privater korrespondenz hatte derselbe die güte, mir noch einige beweggründe für seine (für ihn selbst neue) lesung zu entwickeln: zunächst sei es thatsache, dass Sh nie ‚stenographie' in dieser art angewendet habe; auch klinge *dé | licátëst* stark *drawled out;* schliesslich sei es wie so oft auch hier wohl möglich, dass Sh sich erst später des alexandriners bewusst geworden, den sein strophensystem verlangte. Der zweite der hier angeführten gründe wird etwas wankend, wenn wir ihm einen weiteren fall von vollgemessenem *délicáte* entgegenhalten.[2]) Unsere betrachtung der strophenformen wird uns überdies lehren, wie sorgfältig, ja rührend ängstlich der dichter darauf bedacht war, seine strophischen schemata zu wahren, und nachdem er das gleiche system v. 332 ff. schon einigemale benützt hatte, dürfte der dichter doch über dessen struktur im klaren gewesen sein. Vor allem aber sind keine weiteren beispiele von synkopierten superlativformen nachweisbar.

Zu Schipper § 33 [S 82]: **Verschmelzung des -(e)st in der 2. sg.**

Schipper hätte hier den phonetischen grundbedingungen mehr beachtung schenken können: nach vokalisch auslautendem verbalstamm wird sich die synkope leichter einstellen (*knowest*) als nach konsonantischem auslaut (*hol | dest*), wie das auch die beispiele S 82 beweisen: es findet sich nämlich unter den für vollmessung gegebenen belegen kaum éin vokalisch auslautendes verb. Sh's eigengebrauch steht mit unserer beobachtung in vollkommenem einklang.

I. Bei vokalischem stammauslaut ist verschmelzung nicht selten.

Thou knówest what a thing is Póverty. R&H 473,

---

[1]) im *Archiv* CIII 319².

[2]) p. 26 u. abh.

ebenso beim gleichen verb *QMab* III 16; 17; *L&C* I 43, 7; III 9, 6; *R&H* 482; *Prom*[1]) II 4, 111; III 4. 36; *Cenci*[1]) I 3, 54; IV 4, 95; *Cycl* 124; *Charles* 2, 211 (*ow'st*); u. s.

bei *seest* Fug 3, 2; *Faust* 1, 34;

bei *sawest, drawest* Prom I, 646[2]); *Tasso* 25;

bei *sayest, mayest* L&C I 34, 3; *Prom* III 2, 1; *Cenci* III 1, 175; IV 4, 107; V 4, 155; *Triumph* 302; u. s.

bei *diest* WandJew III 21.

Dass aber vollmessung solcher formen des dichters ohr nicht weniger befriedigte als verschmelzung, lehrt uns neben den unten genannten fällen die aus dem ms. zu ersehende genesis des verses Prom I 412, der in seinen verschiedenen entwicklungsphasen *say/est*, dann *knowest*, und schliesslich *know/est* aufweist.[3]) Der beispiele für vollmessung ist legion.

Not thine. Thou knówest 'tis its doom to die

Witch Ded 2. 5;

beim gleichen verb *L&C* IX 19, 1; *R&H* 223; *Prom* I 138; 412; *MagProd* 1, 240; 2, 165;

bei *seest* HellProl 161;

bei *sawest, goest* Cycl 370; *Triumph* 295;

bei *sayest, payest* Charles 2, 168.

Einige fälle, wie *QMab* VI, 214; *Prom* III, 4. 6; *Faust* 1, 59 (*knowest*); *Charles* 1, 88; *Faust* 2, 378 (*seest*), *Hellas* 738; 740 (*sayest*) sind nicht ganz beweiskräftig, da besondere umstände vorliegen (geteilte rede u. a.).

II. Bei konsonantischem stammauslaut ist vollmessung die norm. Citieren wir darum nur einige der selteneren beispiele von synkopiertem gebrauch.

Cannot be free and háppy: heárest thou nót QMab III 27, ebenso *think'st* III 118, *becam'st* VI, 79; *heardst, regardst* [sic] VI, 131; 216.

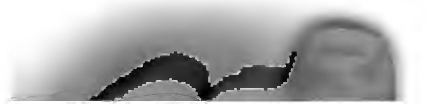
That thoú bring'st other news than a just pardon Cenci V [4, 44

---

[1]) Auf die belegstellen aus *Prom* und *Cenci* ist besonderer wert zu legen, da uns für ersteren, wie erwähnt, ein originalms. zugänglich gemacht worden ist, und von den *Cenci* zwei vom autor selbst revidierte ausgaben erschienen. vgl. Form II 2.

[2]) Lesart nach dem ms., *Archiv* CIII 325 u. CII 314.

[3]) ebda. CII 307.



And fear'st thou, and fear'st thou?
and see'st thou, and hear'st thou? Fug 3, 1.

Interessanter sind die fälle, in denen vollmessung und synkope in nächster umgebung gebraucht sind:

Thou taintest áll thou lóokest upón! QMab VI 73
Silently tákëst thine ethereal way,
And with surpassing glory dimm'st each ray
Twinkling amid the dark blue depths of Heaven, —
Unlike the fire thou beárëst, soón shalt thou Balloon.

So *think'st* Prom I 483 nach *thinkëst* 475. Dass Sh die elision als ungewöhnlich empfand, möchte man aus gewissen versen schliessen wie

Thou lóvest; bút ne'er knéw love's sad satiety Skylark 80,

wo der halt der interpunktion und der schwache ton der folgenden konjunktion eine zusammenziehung des verbs nahegelegt hätten; ähnlich

Then, when thou speákest óf mé, never say J&M 500.

Es findet sich sogar ein fall, in welchem zur erzielung eines reimes ein accent auf die endung geworfen ist: *thoú lòvést: drést* Rarely 25. Unsicher liegen die verhältnisse in *Prom* II 5, 36; III 1, 63; *Charles* 1, 116. In der schreibung ist die elision nur selten angedeutet, mithin Forman's änderungen samt note II 212 unnötig.

Zu Schipper § 34 [S 84]: **-th 3. sg.**

Der verbalendung *-th* bedient sich unser dichter im allgemeinen sehr selten, fast nur bei hilfsverben wie *hath* (*QMab* I 9; 75; 184; *Adon* 39, 2 u. s. w.), *doth* (*OLib* 6, 15 u. s. w.); bei hauptverben fast nur in der ersten periode, so in *VC goeth, saith,* ungemein häufig in *QMab,* dem prophetischen prophezeiungston des werkes sehr entsprechend, z. b.

That springëth in the morn
And perishéth ere noon II 228,

ebenso *chaseth, converteth, defileth, fulfilleth* u. s. w. In späteren werken ist diese endung bei hauptverben selten anzutreffen (*adoreth* Prom II 3, 17; *giveth* Charles I 30 etc.). Beachtung verdienen die fälle gemischten gebrauches in nächster nachbarschaft

But as love changes what it lovëth not J&M 471, vgl. auch QMab III 199 ff.

Zu Schipper § 35 [S 86]: **-ëd im praeteritum.**

Den notbehelf einer vollmessung der praeteritumsendung hat Sh sich nur selten gestattet. Dem bei S 86 angeführten beispiel

He felt a solemn awe and dread
As he the chapel enteréd WandJew I 88

wären noch zwei stellen anzureihen, in denen die vollmessung ebenfalls ziemlich lahmen effekt macht: *wildered seemëd she* L&C V 26, 8 und *The charioteers of Arctos wheelëd round* R&H 1303. Dagegen ist an der stelle *PBell* V 10, 2 (*stirred*) fehlen des auftaktes anzunehmen.

Zu Schipper § 36 [S 88]: **-ëd im particip.**

Ungemein häufig benützt unser autor gelängte perfektpartizipien, von denen freilich der grössere bruchteil mehr oder minder deutlich in adjektivischer verwendung auftritt. So schon in der berühmten apostrophe

Earth, ocean, air, belovëd [1]) *brotherhood* Alast 1.

Zweifellos sind solche vollmessungen ein ausgezeichneter metrischer behelf und wahrscheinlich aus keinem anderen grunde gebraucht worden, wiewohl sich nicht leugnen lässt, dass in gewissen verbindungen die konsonantenhäufung zur tönenden aussprache der endsilbe drängte, vgl. *knarled roots* Alast (lautfolge rldr), *accursed son* Cenci u. s. (lautfolge rsts), *clenched teeth* PBell (lautfolge ntʃtt). Eines von Sh's lieblingswörtern *winged* tritt fast immer in gelängter form auf, so dreimal in der *OLib*; einsilbig nur *Prom* III 3, 92; *LettGisb* 177; vgl. auch *linkëd* L&C Ded 5, 5; *Prom* II 1, 60; IV 394 zu *link'd* L&C XII 7, 1. *hornëd* [2]) als epitheton des mondes findet

[1]) In den editionen der witwe Sh noch *beloved* gedruckt. Die setzung eines zeichens (gewöhnlich wird der gravis hierzu verwandt) war nötig, da der dichter auch in ungelängten Formen das *e* durchgängig schrieb, s. Form I 22.

[2]) Dieses endungs-*ëd* hat natürlich, streng genommen, ganz anderen ursprung.

sich öfter (*QMab* I 257; *Alast* 602); überhaupt scheinen nasale konsonanten die vollmessung der endung zu begünstigen, vgl. *armëd R&H* 630; *MaskAn* 80; *OLib* 15, 15; *plumëd seraph, scornëd load, thronëd state, veinëd shell, thunder-zonëd winds, feignëd sighs,* u. a. In manchen formen, wie *chafëd, veilëd, leaguëd, beakëd, voicëd, fleecëd, mouthëd, loathëd* u. a. ist die wirkung ziemlich lahm, weil der stammauslaut zu einfacher, d. h. zu wenig sonorer natur ist, ähnlich bei vokalischem auslaut *renewëd* (*Adon* 19, 9).

Mehr als zweisilbige partizipien[1]) erhalten oft einen nebenton auf der endsilbe, um einen reim zu ermöglichen, vgl. *lies fállen and vánquishéd* (:*dead*) Prom I 311; *Speak, what doór is ópenéd* (:*bed*) Cycl 504; auch, um im versinnern eine hebung zu tragen: *bástionéd* Hellas 775.

Anm. *Hellas* 466 hat statt *Repulsëd* zu stehen *Repulse is*, s. Forman im Appendix IV 572.

Zu Schipper § 37 [S 90]: **-en der starken Participia.**

Unter allen kapiteln der silbenmessung lässt das vorliegende bei Schipper die sonstige gründlichkeit der durcharbeitung schmerzlich vermissen. Bez. Sh's gebrauch darf konstatiert werden, dass dieser dichter starke partizipformen gern kurz misst, sei es vermittelst elision des endungs-*e* (*fall'n, ris'n*) oder durch verschleifung (*taken, given*).

I. Elision des endungs-*e*.

a) Nach stammauslautendem *l*, recht häufig in *fallen, swollen, stolen,* vgl. die soeben angezogene stelle aus *Prom*, sowie 26 weitere fälle einsilbiger verwendung von *fallen*, denen nur 7 von vollmessung gegenüberstehen. Diese letzteren sind

Where stood Jerusalem, the fállen tówers Alast 110,
ebso. 574
O'er Falsehood's fállen státe ONaples 95,

---

[1]) Abgesehen wurde natürlich hier, wie überall, von solchen fällen, in denen der auslaut des verbalstammes ein dental ist, vgl. *Epips* 325; 330; *Witch* 11, 8; *PBell* III, 5, 2 und unzählige andere.

ferner *L&C* V 20, 7; 29, 3; *Cenci* IV 4, 75; *Oed* I 43.[1]) Nicht beweiskräftig ist der vers

Of a fallen palace. — Mother, let not aught Prom I 218, welchen Mayor[2]) mit doppeltem auftakt, also doppelsilbigem *fallen* liest. Dass aber eine metrische (wenn auch nicht dynamische!) hebung auf den artikel fällt, darf bei Sh nicht überraschen.

Für *swollen* einige beispiele:

Pining with famine, swoln with luxury QMab V 161
Swollen with rage, strength and effort . . . VisSea 144,
ebenso *WandJew* IV 35; *L&C* I 9, 6; III 13, 9; VII 3, 6; *Charles* 4, 16. Einer vollmessung dieser partizipform bin ich nicht begegnet.

Stolen findet sich fast ausnahmslos in einsilbiger messung:

Whose spells have stólen my spírit as I slept Prom II 1, 101. ebenso *L&C* IX 8, 5; *Cycl* 422 (?); *HMerc* 32, 5; *PBell* VI 21, 3. Die drei ausnahmen, die ich bemerkt habe, finden sich *HMerc* 33, 4 (*sto/len* in unmittelbarer nähe eines zusammengezogenen *stol'n*), *Frg 'People Engl'* 14 und *BSerch* 81.

Hinsichtlich der orthographie lässt sich ganz deutlich ein wandel in Sh's gebrauchsweise verfolgen: die kontrahierten formen *fall'n*, *swoln* finden sich (mit einer ausnahme) nur in werken der früheren periode (*WandJew*, *QMab*, *L&C*: in letzterem stehen 2 *fall'n* 6 *fallen* und 2 *swoln* 1 *swollen* gegenüber).

b) Nach stammauslautendem *s* (*z*), ein bei S 91 überhaupt nicht erwähnter fall.

Einleitenderweise sei darauf hingewiesen, dass die lautverbindung vokal + dentale spirans + nasal durchgängig einsilbig gemessen wird. Dies dünkt mich einer namentlichen erwähnung wert, da die sonantische natur des nasals zu silbenbildender wirkung hinneigt. Es sind aber die häufigen sub-

[1]) Für einige, aber keineswegs alle stellen trifft zu, dass die part. form adjektivisch verwendet ist.
[2]) l. c., p. 235.



stantivendungen *-asm*, *-ism* durchweg, und selbst auf kosten der harmonie des verses, nur éinsilbig[1]) anzutreffen:

> *And twilight phántasms, ánd deèp noonday thought* Alast 40
> *Of Báptisms, Sunday-schools, and Graves* PBell VI 32, 2
> *One chásm of heáven smiles, like the eye of Love* LettGisb 127.

Zweifellos spielt hier auch die historische entwicklung jener wörter eine rolle, indem sie uns jene zahlreichen mittelalterlichen nebenformen *abymes, sophymes* vorführt.

Wörter wie *prison* finden sich aus demselben grunde meist einsilbig (mit elidiertem *o*) verwendet, *measure* und *pleasure* mitunter, vgl.

> *A deéper prison and heávier chains did find* L&C II 6, 5; IX 10, 3; Prom III 4, 164; OLib 3, 4; LettGisb 179; Cenci V 2, 21; Charles 3, 6 (*prisoner*) u. a.
> *And meásureless ócean may declare as soon* Alast 509
> *For the violet páths of pleásure. This Chárles the First* Charles 1, 46.

In übereinstimmung hiermit steht die thatsache, dass die partizipien [*risen* und namentlich] *frozen* und *chosen* häufig in der geltung einer einzigen verssilbe auftreten. Für *risen* ist mir allerdings nur 1 beispiel gegenwärtig (*L&C* III 18, 8), welchem im gleichen werk drei ausnahmen gegenüberstehen (VI 5, 3; IX 7, 4 u. 8, 2), für *frozen* und *chosen* hingegen sind die zusammenziehungen nicht selten, vgl. *Frózen upón December's bough* LEug 44, ein beispiel, aus dem wir entnehmen dürfen, dass die vollmessung dem dichter nicht natürlicher klang, weil er ebenso leicht mit *on* hätte weiterfahren können. Weitere beispiele sind *HellProl* 4, wahrscheinlich *Prom* I 828 und vielleicht auch *TwoSpir* 34; für *chosen:*

> *Chosen to my honour, with impunity* QMab VII 115
> *And yoú have chósen your lót — your fame must be* L&C XI 21, 3
> *Thy sister, thy companion, thine own chósen one* Prom II 5, 33

[1]) Höchstens *Hellas* 893 könnte als ausnahme gelten (*spásms*).

Has chósen. — But I' my languid limbs will fling

SMoschus 12, wegen der pause bemerkenswert.

II. Verschleifung der Endung.

a) Nach stammauslautendem *k* oder *t*.

Dass druckformen wie *ta'en* (mit ausgestossenem mittelkonsonanten) ein faktisches bild der aussprache geben — wie man nach S 91 meinen könnte —, vermag ich nicht zu glauben; ich sehe vielmehr in dem apostroph hier ebenso wie in den druckformen *t'untie* etc. lediglich einen wegweiser zur richtigen skansion. Die form *ta'en* findet sich éinmal selbst bei Sh (*Oed* II 1, 137), im gleichen werk I 147 kommt aber auch *taken* [so, aber verschleift] vor. Ausserdem begegnet die verschleifung bei *shaken* zweimal (*Prom* II 3, 42; IV 509) und bei *broken* zweimal (*Prom* III 4, 185; *PAthan* II 4, 18, hier in der cäsur:

The strong have bróken — yet whére shall any seek.)

Erinnern wir uns, dass schon vater Chaucer solche formen (bei ihm zählen natürlich auch viele infinitive hierher) kurz gemessen hat, und zwar nicht so selten als Schipper Altengl. Metrik p. 471 meint. Ein besseres beispiel als das daselbst citierte wäre *To wréken his íre* CantTales B 3787 (vielleicht *to wréke his ire?*).

Für partizipien mit dentalem stammauslaut fand ich einen einzigen beleg von verschleifung in *wrítten a sónnet* Tasso 6.

b) Nach stammauslautendem *r*.

Wie auch beim substantiv, erleichtert in partizipformen der halbvokalische stammauslaut *r* die verschleifung ungemein.

α) nach kurzem stammvokal (*given, driven, riven*) ist die verschleifung regel. Die ausnahmen sind zu zählen, es sind *WandJew* III 8; IV 143; *QMab* V 111; *Cenci* II 2, 45; *Cycl* 104; *HMerc* 17, 1; *Evening* 2, 5; [*Faust* 1, 39; 45; 102] und wenige andere.

β) nach langem stammvokal (*woven, cloven; paven, graven*) überwiegen hingegen die fälle voller messung. In *L&C* beispielsweise zähle ich nur sechs fälle verschleiften gebrauches, denen elf vollmessungen gegenüber stehen. Weitere belege

für kurzmessung sind: *Sunset* 35; *LEug* 86; *Prom* I 55; 85; 433 [1]); II 3, 34; 4, 121; 5, 22; *OLib* 11, 12; 13, 4; *Triumph* 340; *Witch* 16, 4, letztere stelle *Had wóven from déw-beams* ist bedeutungsvoll, weil in einer späteren abschrift des gedichts die (aus sprachlichen oder metrischen erwägungen?) geänderte lesart *Wove oút of dew-beams* erscheint.[2])

Eine graphische andeutung der verschleifung findet sich nur im *Prom*-ms., woselbst II 3, 34 die seltsame form *clov'en* zu lesen ist.

Obigen 12 fällen verschleiften gebrauches stehen 33 fälle von vollmessung gegenüber, wobei die beiden stellen *Alast* 445, über deren lesung die ansichten geteilt sind [3]), und *Prom* IV 355 nicht mitgezählt wurden; letzterer vers endigte in Sh's originalausgabe *clòven by thúnderball*, während Mrs Sh späterhin einen artikel einsetzte, welcher verschleifung des *cloven* veranlasste.

Zu Schipper § 40 [S 95]: **Synizesen i͡a etc.**

In den folgenden endungen ist die verschleifung regel, weshalb die ausnahmen sämtlich namhaft gemacht worden sind.

ia, bes. in eigennamen wie *Utopia* (J&M), *Lucretia, Andrea, Galeaz* (Cenci), *Urania* (Adon), *India* (versende! UnfDr 123), *Nauplia, Genoa* (Hellas), *Padua* (LEug 236). Eine ausnahme *Naupli|a* Hellas 546 ist durch die taktumstellung nahegelegt; der vers *J&M* 3 wahrscheinlich als *Of Adri͡a tówards Vénice* etc. zu lesen. — Für den versschluss ist natürlich die vollmessung norm:

Now get thee from my sight. — Here, A'ndreá
Cenci I 3, 168

To talk with Beatrice ánd Lucrétiá ebda. III 2, 73; IV 1, 100; V 2, 16, verschleift dagegen in der gleichen stellung am versschluss 29;

ferner: *Cerauni|a* u. a. Hellas 267; 547; vgl. auch *Adon* 2, 3 zu 4, 2; und 22, 5 zu 23, 6!

---

[1]) Dieser vers — *Had clóven to the roóts yon huge snow-loaded cedar* — ist also keineswegs als (unregelmässiger) alexandriner zu lesen.

[2]) s. Form III 250.

[3]) Das genauere s. *sub* ‚Cäsur'.

-io, in eigennamen wie *Marzio, Olimpio, Antioch,* gattungsnamen wie *embryo* (UnfDr 178). Die beiden ersteren finden sich in *Cenci* in der versmitte durchweg verschleift, am ende aber in gleichviel fällen voll und kurz gemessen. In ähnlicher weise tritt *Antioch* in der ersten scene des *MagProd* meist in zweisilbiger geltung auf (davon zweimal am versende!), dreisilbig nur 1 mal (am versende).

-iad, -iote u. ä. in eigennamen wie *Oread, Nereids, Hydriote;* ausserdem in *myriad, chariot* (am versausgang vollgemessen zb. *Charles* 1, 138); von verben: *satiate* (*W&N* 5, *Prom* II 3, 35).

-ian, in eigennamen wie *Austrian, Indian, Cyprian* etc., gattungsnamen wie *meridian,* erfährt die gleiche behandlung, dh. versschluss begünstigt vollmessung, zb. *LEug* 248; *MagProd* 2, 76; 3, 21 (hingegen 1, 236 mit weiblichem versausgang:

Two lives, the honour óf their coúntry? — Cýprian!)

Wegen ihrer seltenheit bemerkenswert sind vollmessungen im versinnern, wie zb. *Phrýgián Olýmpus* Hellas 281.[1])

-ion als endung appellativer substantiva ist, auch am versschluss, fast nie vollgemessen. Ich habe nur sehr wenige ausnahmen gefunden, an denen betonung der endsilbe zu reimzwecken erforderlich war:

Who built their pride on its oblivión (: done) L&C IX 31, 7
Of sound, shook forth the dúll oblivión (: zone) W&N 37
We hear: thy words waken Oblivión (: on) Prom IV 543.

Zwei weitere fälle sind zweifelhafter natur:

Now crúmbling to oblivion QMab I 167
Oh! wóuld that I could claim exemption UnfDr 47.

In eigennamen wie *Geryon, Albion* tritt vollmessung am versschluss recht wohl ein: *O'f the sóngs of A'lbión* LEug 175.

-iant in adjektiven, ebenso **-ience, -uance** in substantiven wie *influence, obedience, continuance* werden regelmässig ver-

[1]) Man nehme solche stellen aus *Hellas*, die zum belege von seltenen ausnahmen dienen, mit einiger vorsicht auf. Wie uns unsere studien überzeugt haben, ist die versbehandlung in diesem rasch hingeworfenen drama sehr lax; vgl. des autors vorrede sowie die briefstelle an die Gisbornes: "*It was written without much care*".



schleift gemessen, vgl. von zahllosen beispielen *QMab* I 114; *MBlanc* 38 *(influencings)*; *Cenci* IV 2, 33; *Adon* 46, 2; *Mag Prod* 1, 170; *obedience* sogar am versschluss verschleift *QMab* III 177, dagegen wie natürlich vollgemessen *Cenci* I 3, 148. An ausnahmen im versinnern notierte ich nur

Have drawn all-influencing virtue, pass QMab VI 188
Must have been thús inflúenced bý his voice
MagProd 1, 165.

-ious, -uous, die häufigen adjektivendungen, werden regelmässig zusammengezogen wie in *various* HIntB 1, 13; *continuous* Prom II 3, 35; *impetuous* OWWind 5, 6; *interfluous, circumfluous* W&N 4, 19. Vollmessung am versende: *virtuoús* QM IX 85; *in fáct victórioús* MagProd 2, 135.

Die gleiche behandlung erfahren auch alle weiteren wortendungen: **-ier** im komparativ, **-iest** im superlativ der adjektiva, **-iast, -eist** in substantiven (*enthusiast* QMab I, 49; *atheist* QMab VII 2; L&C X 45, 8; XII 12, 8; 29, 4; 30, 4). Vollmessungen am versende werden häufig sein, mir ist nur 1 beispiel gegenwärtig:

Even whére its inmost depths were gloómiést
PAthan II 2, 53.

-ial, -ual in adjektiven etc. (*mutual* Prom II 4, 57; IIC 3, 129; Cycl 237); am versende *memori/als* Alast 121. Der eigenname *Ariel* tritt in *Guitar* 6 mal in zweisilbiger, 1 mal, am versende, in dreisilbiger messung auf.

-ior, -ier, vgl. stellen wie *LettGisb* 207; *Adon* 12, 7; *Hellas* 176; *Evening* 20 zu *Like a living méteór* Guitar 22, u. ä., sicherlich auch

Flashing incéssant méteórs QMab I 236.

-ius in *Prometheus* und in dem selten vorkommenden *genius*. **-ii** in dessen häufig verwendetem plural *genii*, so *QMab* I 53; VI 84; *ΔAKPYΣI*[1]) 2; *Prom* I 42; II 3, 6; *MagProd* 1, 167; 2, 110 (hier *geni͡us* am versende).

Reihen wir an dieser stelle noch die germanische participendung **-ing** an, welche mit dem vokalischen auslaut

---

[1]) Wie eine ew'ge krankheit erbt sich der einfältige fehler *ΔAKPYEI* in den ausgaben fort.

eines paroxytonons in ungemein häufigen fällen eine schöne synizese ergibt, nämlich in formen wie *varying, pitying, eddying, fancying, frenzying, burying, — echoing, following, sorrowing, harrowing — issuing.* Beispiele finden sich in überfülle.

Ähnliches ist für die adjektivendung **-y** nach vokalischem stammauslaut zu bemerken, in *arrowy, billowy, sinewy* und namentlich in dem sehr häufigen *shadowy*, vgl. *WandJew* IV 145; *L&C* I 21, 4; 13, 7; *Alast* 294 u. v. a.

Ich schliesse hier das adjektiv **aery** an, welches — im gegensatz zu dem stammverwandten *aërial* — nur mit synizese seiner anfangsvokale verwendet ist, vgl. *Alast* 232, *MarDream* 113; *J&M* 68; *Witch* 54, 2; *Adon* 24, 3 u. v. a.

Zu Schipper § 41 [S 100]: **y-Synizesen in 2 wörtern.**

Verschleifung zwischen kurzvokalischem auslaut und anlaut (*many͡ a*) ist in Sh's versen ungemein häufig zu beobachten. Wollte man, wie S 101 befürwortet, in fällen wie den nachher aufzuzählenden die lizenz der doppelten senkung annehmen, so würde man zu dem überraschenden resultat kommen, dass unter Sh's regelmässig bewegten versen wenig reingebaute zu finden wären.

Für die verbindung *many a* führe ich einige (meist wegen ihrer accentlage) beachtenswerte beispiele an:

My frame; o'er mány a dále and mány a moor
L&C IV 32, 6
Was spread beneáth màny á dark cypress tree V 54, 5
Màny á wide waste and tangled wilderness Alast 78;
s. auch ONaples 12 u. a.[1])

Sonstige beispiele für den typus **y̆ + a**

The wreaths of stony myrtle, ivy and pine ONaples 17
ebenso *pity and love* Cenci V 2, 129
Like Cyclopses in Vulcan's sooty abysm Witch 75, 4.

Bemerkenswert ist noch die kühne verschleifung über eine pause hinweg in

Of glory,͡ arise, a spirit of keen joy Prom I 158.

---

[1]) Ein zweifelhafter fall ist *Witch* 49, 8, welcher — schulmässig skandiert — ergibt *And hánging cráys, màný a cóve and bay.* Ich neige jedoch der annahme fehlender senkung nach der cäsur zu.

ў + ĕ, u:

The ármy encámped upon the Cydaris Hellas 606
If equal in their power, and ónly unéqual
MagProd 1, 186

ў + o:

A city of death, distinct with many a tower MBlanc 105

ў + ĭ:

A dome of thin and ópen ívory inlaid Witch 53, 4.[1])

Von grösserer freiheit legt die synizese mit langem (in der aussprache dann und wann gekürztem) ȳ zeugnis ab, wofür ich 6 fälle notiert habe:

Less sháres thy etérnal breath QMab I 247
It was more hard to turn my unpractised cheek
L&C II 39, 7
Are dead, indeéd, my adórëd Nightingale Epips 10 [2]),

ferner *Prom* IV 346 (*my imperial mountains*), *Oed* I 203 (*my accomplished daughter*), *Faust* 2, 218 (*my authority*).

Hierher ist wohl auch die sehr freie verbindung **a + o** zu zählen, welche in dem vers

And has beat back the pacha of Negropont Hellas 565

zu bemerken ist.

Zu Schipper § 42 [S 104]: **Synizesen mit the, to etc.**

I. Verschleifungen mit dem artikel *the*. Einige charakteristische fälle seien angezogen:

The͡ unénvied light of hope; the͡ etérnal law Epips 185, *the Æólian music* Prom II 1, 26; *scórn of the embálmer* VisSea 63; *the original gulf* Prom I 820; *ón the horizon's verge* Alast 603, die gleiche verbindung L&C I 47, 8; J&M 54 u. ö.[3]); *And the inarticulate people* Prom I 183. Phonetisch anfechtbar, weil nicht rein vokalischer natur, sind synizesen wie *the͡ uniform* Alast 526; *the͡ harmonious* Prom II 4, 75.

---

[1]) Diesen vers liest Mayor p. 252 als alexandriner, da er die verschleifung in *ivory* übersieht. Letztere wird durch *L&C* I 51, 3; V 49, 5 u. a. stellen bestätigt.

[2]) wo Forman mit taktumstellung *my ádòr'd* zu lesen scheint.

[3]) Gleichwohl *of thé|horizon* L&C II 10, 5; OWWind 2, 8; Sum Wint 5; MagProd 1, 16 u. ö.

Das bestreben, die verschleifung graphisch anzudeuten, wie es sich bei den poeten des 17. und 18. jahrh. und unter Sh's vorbildern namentlich bei Milton und Southey verfolgen lässt, ist bes. in den jugendgedichten zu beobachten (VC: *th' autumnal ground, t' other;* auch *th' intense, th' unwilling* Adon 20, 8; 43, 6). Dasselbe hat aber einige male zu unnötiger stenographie[1]) verführt, so *Prom* II 5, 35; *LettGisb* 235; *Ginevra* 131, wo geschrieben steht *i'the air, i' the Indian air, i' the instant.* Es liegt hier verwechslung mit der konsonantischen verschleifung des artikels vor, worüber wir später zu handeln haben.

Dass übrigens Sh die verschleifung trotz entstehenden hiatus und unvorteilhafter lage des accents unterliess, wo der takt des verses eine vollgemessene silbe erheischte, geht aus folgenden beispielen zur genüge hervor:

The | oútcast, thé | abándoned, thé | alóne Prom II 4, 105
From the | unravelled hopes of Giacomo Cenci II 2, 145
With the | ùnintermitted blood, which there Epips 98.

Beachte auch einige fälle von wechselndem gebrauch in direkter aufeinanderfolge

Which ever from the͡ oppressed to the | oppressor flow L&C VIII 15, 9
Of the͡ intertexture of the | atmosphere Witch 52, 7.

II. Verschleifungen mit *to,* und zwar

a) vor dem infinitiv, sehr häufig in der verbindung *to͡ have* [2]), sonst in *to attain, to impugn* MagProd 1, 163; 176 usw. Wechselnd:

A pówer to͡ infect and tó | infést PBell VII 17.

b) vor dem nomen oder pronomen:

And yoú to oblivion! — More he would have said Hellas 451
Made knówn to him, whére he dwells in a sea-cavern 163.

---

[1]) Häufig werden wir die thatsache zu beobachten haben, dass Sh's niederschrift seiner eigenen absicht nicht völlig entsprach. Die erwähnten ungenauen schreibungen sind übrigens in der englischen literatur durchgängig zu beobachten.

[2]) Fraglich ob in *PBell* VI 32, 4, wo Rossetti emendation vorschlug.

Andere fälle von synizese mit auslautendem *o*-laut: *in the shádow of éve* L&C VI 19, 9; zweifelhaft in *Prom* II 4, 114, einem umstrittenen vers, über den wir noch des genaueren handeln werden; und *Ha! what do I hear?* Oed I 218, weil hier (in einem überdies wenig abgerundeten stück) geteilte rede vorliegt.

III. Verschleifungen mit *he* finden sich namentlich in der verbindung *he͡ had* (zb. *HMerc* 39, 4).

Da die besprochenen synizesen fast ausnahmslos rein vokalischer natur sind, so beeinträchtigen sie den wohlklang eines verses in keiner weise; und wenn Sh von dieser lizenz auch reichlich gebrauch macht, so missbraucht er sie doch nicht durch häufung der zusammenziehungen. Dem in dieser beziehung unangenehm auffallenden Shakspere(?)'schen

She will not stick to róund me͡ on the͡ éar PassPilg XVIII

lässt sich aus Sh höchstens der vers *OLib* 8, 2 an die seite stellen

Or piny prómontóry͡ of the͡ Arctic main.

Zu Schipper § 43 [S 104]: **Tonlose r-haltige silben.**

Es genüge auch hier, die behandlung der am häufigsten vorkommenden lautgruppen durch wenige treffende beispiele zu illustrieren.

1. Substantiva der endung **-erer** u. ä. Absolute synkope[1]) ist in dem worte *murderer* éinmal zu konstatieren, nämlich in dem (anapästischen) vers

The múrderers and córse of her ónly child R&H 877.

In allen übrigen fällen liegt einfache verschleifung vor, so in den wörtern *murderer*, *injurer, torturer* (Cenci passim), *conqueror*, *wanderer* usw. An der versschlussstelle ist selbstverständlich die vollmessung das normale, so

That kills, and none dare name the múrderér Cenci I 3, 98.

---

[1]) Für die erforschung derartiger verserscheinungen ist grösste sorgfalt notwendig. Wenn zb. König, Der Vers in Shakspere's Dramen p. 20f. in wörtern wie *mutiny*, *estimate*, *desolate* „synkope" annimmt, so ist er in die falle einer bedauernswerten begriffsverwechslung geraten. Überhaupt, welches durcheinander auf dem feld metrischer terminologie!

An ausnahmen bemerke *víperous múrderér could crown* Adon 36, 2 (vielleicht, um die aufeinanderfolge zweier lautlich ähnlicher zusammenziehungen zu vermeiden?) und *some cónquerór's advánce* Triumph 112.

2. Adjektiva der endung **-erous, -orous, -urous.** Einige beispiele für verschleiften gebrauch (der elision sehr nahe kommend): *dangerous* Cenci I 3, 143; *murderous* II 2, 72; *numerous* L&C I 29, 4; *ponderous* Prom III 2, 15; *prosperous* L&C VI 54, 6; *treacherous* Alast 386; 474; *viperous* Adon 36, 2; *amorous* 3, 7; *odorous* Alast 5; *vaporous* Orpheus 79; *rapturous* L&C IV 17, 1; *sulphurous* MarDream 77. Vollmessungen im innern des verses sind selten: *dange / rous* Cenci II 2, 54; 111; PBell VI 12, 3; *odo / rous* HMerc 54, 7; *rapo / rous* Charles 3, 41.

3. Gleiche behandlung erfahren die adjektiva der endungen **-eral** (*funeral, pastoral, natural*) und **-erate** (*desperate*).

4. Substantiva der endung **-ery, -ory, -ury.** Vollmessungen im versinnern sind (ausser in *QMab*, wo sich *miserý, mockerý, pénurý* sehr oft konstatieren lässt) selten und meist nur vor grösserer interpunktion (pause) zu finden, wie *O Slávery!* Hellas 676; *O Mémorý!* MagProd 2, 1, doch auch *mémorý of músic* HIntB 1, 10; *knáverý or cráft* HMerc 57, 2; *móckerý* Adon 35, 4; *mýsterý and terror* UnfDr. 74, ähnlich Triumph 213; u. ä. Unauffällig am versschluss, wie *sláverý* L&C IX 10, 2; *miserý* LEug 2 u. a.; nacheinander

> *How vain are such aspiring théories . . .*
> *And that a want of that true théory still* J&M 201, 203.

Das wort *victory* erscheint *OLib* 14, 4 voll gemessen, kurz darauf 15, 7 aber verschleift. Häufig bei Sh ist wiederholt gesetztes *Victory! Misery!*, das dann, unter dem einfluss des metrischen accentes, einmal voll und einmal kurz gemessen wird, vgl. die bekannten stellen aus *L&C* V, *Prom* und *Hellas*.

5. Wörter der endungen **-erent** und **-erence.**

Die auch hier giltige hauptregel wird gut illustriert durch die zeilen

Indifference thát once hurt me, now is grown
Itsélf indifferént ToEdwWill 2, 2.

labyrinth, regelmässig verschleift, zb. *L&C* X 46, 8; *Matilda* 6; *Witch* 58, 7; 60, 5; *Faust* 2, 7, tritt im versinnern dreisilbig an 2 stellen auf: *lábyrinth of críme* QMab V 219 und *labyrínth of mány a tént* L&C V 3, 2.

6. Präsenspartizipien der endung **-əring.**

Formen wie *suffering, quivering, shivering, wandering, neighbouring; murmuring* in verschleifter messung begegnen uns allenthalben. Vollmessung am versschluss: *Alast* 249. Interessant ist die verschiedene behandlung in zwei aufeinanderfolgenden versen:

And evening's breath, wandering here and there
Over the quivering surface of the stream Evening 4.

Sonstige ausnahmen sind

Of tameless tigers húngeríng for blood QMab IV 213
Múrmúring, whére is Doria? ONaples 110

und *thúnderíngs* MagProd 2, 138. Eine rückausnahme zur hauptregel bildet das beispiel

Or sweeping the hard floor, or mínistering Cycl 34.

Die hier zu grunde liegenden prosodischen verhältnisse lassen sich in kürze nicht wohl auseinander setzen, weshalb an diesem platze auf ihre darstellung verzichtet sei.

7. Eine besondere erwähnung verdient das seiner lautlichen struktur nach hieher gehörige wort *neigbourhood*, das in der that von Sh oft verschleift gebraucht wird, zb. *Cycl* 234.

Zu Schipper § 45 [S 106]: **Tonlose l- u. n-haltige silben.**

A. *l*-haltige nachsilben.

Hieher gehören zunächst adjektiva der endung **-ble** (*horrible* Prom I 445, dagegen *hórriblé* Hellas 592), namentlich aber die umfangreiche klasse der auf **-lous** endigenden adjektiva wie *marvellous, pendulous, perilous, populous, scandalous, tremulous*, die regelmässig in verschleifter messung auftreten. An bedeutungsvollen ausnahmen habe ich nur bemerkt *trémulóus as théy* Prom II 1, 85; *périlóus impúnity* Cenci I 1, 6; *pópu-*

loús MagProd 2, 54. Bemerke auch *popular* verschleift Oed I 143, vollgemessen kurz vorher 138.

Hieran schliessen sich die adjektiva der endung **-late** wie *desolate* (Alast 234; L&C VII 35, 4; VIII 8, 9; IX 10, 5; X 26, 6). Auch *resolute* QMab III 153, *idolatrous* Charles 3, 13 und *delicate* seien hier angereiht (Prom II 2, 65; III 4, 6).

An bemerkenswerten vollmessungen (von versendstellen wie *L&C* V 25, 7; *J&M* 497 abgesehen) liegt vor *désoláte* QMab IV 107; ToHarrII 45; Prom I 828; *délicáte brief toúch* Mar 21, 5; Prom IV 372 (über diese stelle vgl. p. 9 u. abh.).

Erwähnung verdienen hier noch die substantive *pestilence*, *element*, *malice*, die — wahrscheinlich wegen der schwere ihrer endungen? — gewöhnlich auch im versinnern vollgemessen werden, vgl. für *pestilence* aus L&C die stellen VI 49, 1; 6; X 36, 2; 37, 4; 38, 1; XII 17, 2 u. v. a.; für *element* QMab I 115; Prom I 477; 689; 805; II 4, 40; 5, 19 usw.; Cenci III 1, 175; UnfDr 148 u. a.; für *malice* ist 1 fall von verschleifung auffällig: *málice and móckery* Charles 2, 389.[1]) In ähnlicher weise findet sich *colour* zusammengezogen in der cäsurstelle *Zucca* 9, 5.

B. Aus dem zweiten teil des S'schen paragraphen schälen wir zunächst

I. die nasalhaltigen nachsilben aus. Es gehören hieher

1. Adjektiva auf **-nous, -mous,** wie *mountainous* Alast 342, *multitudinous* (ungemein häufig!), *mutinous* Oed II 2, 67, *poisonous* (*arrows of its scorn* in der bekannten widmung der *QMab*; dann *L&C* III 28, 3; *Prom* I 175 u. s.); *venomous* L&C V strophe 5, 5; X 38, 4; Prom III 4, 37. Ausnahmen habe ich nur am versende bemerkt, u. zw. *multitúdinoús* InvMis 13, 2; Invit 65.

2. Adjektiva auf **-nate,** wie *fortunate, obstinate, passionate,* wofür belege zu finden *Alast* 26; 61; 77; *Prom* III 2, 23

---

[1]) Bei Forman 289, eine verhängnisvolle falschzählung, die sich durch mehr als hundert verse fortzieht.

u. s. Am versschluss *fórtunáte* J&M 575; ausnahme im versinnern nur *afféctionáte discourse* TaleSoc 6, 9.

3. Substantiva auf **-ny, -my.**

agony findet sich meist verschleift. Für *enemy* ist die vollmessung das gewöhnliche; verschleiften gebrauch habe ich nur notiert in *upón his énemy's heárt* L&C I 10, 9; ebda XI 15, 6; *énemy óf my Gód* Charles 3, 18. In dem worte *infamy* ist mir die zusammenziehung nur éinmal (in der cäsur) aufgefallen:

Of honour and of ínfamy; nór has study MagProd 1, 251.

Ähnlich das (phonetisch anders geartete) *remedy* Cycl 88.

4. In gleicher weise erscheint das substantiv *countenance* bei Sh in der regel vollsilbig gemessen, weshalb der ausnahmen erwähnung gethan sei: *L&C* V 38, 4; 44, 9; VIII 28, 9; XII 15, 5; *Prom* IV 220; *Hellas* 509.

II. Hier sind zwei *d*-haltige substantiva zu erwähnen, nämlich *adamant* und *medicine*. Ersteres habe ich éinmal verschleift gefunden *Cycl* 600 (*ádamant róck*), während *medicine* — auch in verbalem gebrauch — häufiger kurzgemessen auftritt, nämlich *Balloon* 1; *J&M* 355; *Witch* 17, 2 (*could médicine the sick soul*). Diesen fällen stehen die vollmessungen *J&M* 499 *which médicines all páin* und *ToEdwWill* 2, 8 *its médicíne is teárs* gegenüber.

III. Zum Schluss komme ich noch auf die zahlreich verwendeten adjektiva der endungen **-i-ful** und **-i-less** zu sprechen. Bei letzteren (*pityless*) ist die verschleifung das gewöhnliche: *WandJew* I 289; *QMab* IV 30; 201; VII 211 u. s. Für *beautiful, merciful, plentiful* scheinen die fälle der vollmessung auch im versinnern zu überwiegen; doch ist des dichters standpunkt hier schwer zu präzisieren. Im *Prom* sind ausschliesslich vollmessungen anzutreffen: 10 *beaútifúl*, 1 *mércifúl*; in *L&C* 9 *beaútifúl*, 2 *mércifúl*.

Zu Schipper § 46 [S 108]: **Typus power, prayer.**

Ob es angeht, vokalverschmelzungen à la *tower* mit denjenigen à la *knowing* zusammenzustellen, erscheint mir mehr als fraglich. Ich wäre sogar geneigt, einsilbige messung der gruppe *-ower* als die etymologisch berechtigte norm anzusehen (*tower*

< *tour*), folglich die — ziemlich seltenen — vollmessungen dieser wörter als zerdehnungen aufzufassen, mit demselben recht, mit welchem man sie in dem gelängten *hour* annimmt. Zur erleichterung der übersicht seien auch hier kategorien aufgestellt.

1. Lautgruppe o͡w (au) + (ə) [*tower*].

Einige wenige beispiele mögen erwähnung finden, in denen die verschleifung selbst auf kosten des schönen rhythmus erfolgte:

Behold! Heaven lówers únder thy Father's frown
Prom I 409
Satiate with sweét flowers. I' was wont to sleep II 1, 38
Or any pówer moúlding my wretched lot Cenci V 4, 83
Cower ín their kingly dens — as I do now Hellas 358.

Ausnahmen (vollmessungen) sind in allen jugenddichtungen bis auf *Alast* nicht selten zu finden. Diese lizenz muss als unvollkommenheit von Sh's metrischer technik bezeichnet werden. In *QMab* [1]) sind 10 fälle nachweisbar, in denen wörter der vorliegenden lautgruppe doppelsilbig gemessen auftreten. Vom *Alast* an sehen wir jedoch deutlich, wie der dichter die vollmessung möglichst vermeidet. Forman's bemerkung zu *L&C* VIII 13, 3 [2]), die fragl. stelle beweise, dass Sh das wort *power* ebenso gern in zweisilbiger als einsilbiger geltung verwendet habe, ist mithin zum mindesten ungenau.

Vollmessungen in der eigentlich künstlerischen periode könnten also, wie gesagt, als zerdehnungen angesehen werden.

---

[1]) Ähnlich wie der abgeklärte Victor Hugo von den *«bêtises que je faisais avant ma naissance»* sprach, Lord Byron von seinem *"school-boy freak, unworthy praise or blame"*, urteilte der reifere Sh hart von seiner *QMab*, auch in formellem betrachte; vgl. mehrere briefstellen zb. bei Form IV 548 f.

[2]) Der vers, wie er in der *Revolt of Islam*-fassung zu lesen ist, lautet

And as one Power rules both high and low.

Derselbe stellt eine spätere korrektur dar, bei welcher Sh für das ursprüngliche verb *governs*, sei es um die accentverschiebung zu umgehen, sei es um das vorausgehende verb emphatisch zu wiederholen, das einsilbige *rules* einsetzte und dabei eine silbe übersah. Für die erkenntnis irgend eines prosodischen prinzips unseres dichters ist das beispiel so gut wie bedeutungslos.

Der fälle sind nicht allzu viele, und bes. sei darauf hingewiesen, dass die vollmessung hier recht oft durch eine redepause unterstützt wird oder vielmehr: durch eine solche veranlasst worden ist[1]), wie in

Their own cóld pówers. A'rt and eloquence Alast 710
Her pówer; — theý, even like a thunder gust
L&C IV 20, 7
Pursed in the bówels; ánd while this was done HMerc 20, 7
Round the evening tówer, ánd the young stars glance
Epips 531
The flówers, ánd thou measurest the stars Hellas 743.

Weitere fälle von vollmessung ohne interpunktionspause sind *W&N* 48; *L&C* IV 16, 4; VIII 10, 2; *Cycl* 646, 649; *HMerc* 16, 3; *Matilda* 11; 26; 41[2]); 46; *Quest* 3, 7; *Rem* 3, 4; *Charles* 2, 4 (?); *Zucca* 9, 3; *Triumph* 65.

Bemerkenswert ist die verschiedenartige behandlung in dicht aufeinander folgenden zeilen wie

All pówer — aýe, the ghost, the dream, the shade
Of pówer, — lust, fálsehood, háte, and pride, and folly
L&C VIII 10, 2

2. Lautgruppe **ay**, **oy** + (ə) [*prayer, voyage*].

An seltenen wörtern und wortformen finden sich *a voýager tó some distant land* QMab IX 60; *thou voýagest tó thine home* Alast 281; *voýaging cloúdlike* Prom I 688; *laýers of fát* Oed I 6; *the pále betraýer — he thén* etc. Ginevra 94. Ausnahmen *voy | age* bemerke *QMab* IX 174; *LEug* 4.

3. Lautgruppe ī + vokal [*violet*].

Die quantität der endsilbe scheint hier nicht ganz ohne einfluss zu sein; denn während wörter ganz schwacher nachsilbe wie *vial, trial* in fast allen fällen verschleift erscheinen, werden die gleichen silben in *violence, triumph* häufiger voll gemessen. Vgl. *vial* ohne ausnahme (*Witch* 17, 6; 20, 5); *violet* mit wenigen ausnahmen (*Prom* IV 197; *UnfDr* 82). Hiegegen erscheinen *violent, violence, violate* in der mehrzahl der fälle voll gemessen: *TaleSoc* 5, 4; *QMab* VI, 129; *L&C*

[1]) Vgl. hierüber auch *sub* ‚Fehlende silben' im zweiten kapitel.
[2]) Hier notwendig wegen der gegenüberstellung *flówer áfter flówer*.

IX 20, 8; *OLib* 2, 13 *(their violáted núrse)*; *Epips* 399 (versschluss); *Hellas* 951; *Ginevra* 58; während verschleifung nur vorliegt in *WJewSol (violent fáte)*, *Cenci* III 1, 77 *(a violent týrant)*.

In ähnlicher weise verhalten sich die kurzmessungen in *trial* J&M 472 (ende eines abschnitts!); Oed II 1, 171; 2, 71 zu den vollmessungen in *triumph* QMab VI 61; 110; VII 11; Prom I 10; IV 319 u. v. a. Rückausnahme nur *Of the triumph of A'narchy* MaskAn 14, 4.

Umgekehrt ist es vielleicht die sonantische natur der endsilbe, die in *diamond, hyacinth* zur verschleifung der ersten silben drängt, vgl. *Alast* 91; *L&C* I 52, 3; V 50, 9; *Prom* III 1, 16; *OLib* 5, 11 *(diamond)* — *Prom* II 1, 140; *Epips* 83 *(hyacinth)*. Vollmessung findet sich nur in

To Phœbus was not Hýacinth so dear Adon 16, 5.

Das wort *diadem* ist nur dreisilbig zu bemerken: *Hellas* 835; *Triumph* 132 (hier aber am versschluss). Den stamm *quiet* treffen wir recht oft vollgemessen an, zb. in den versen *L&C* XII 7, 5; *LettGisb* 128; *OLib* 6, 3; *Rarely* 7, 3; *UnfDr* 106; *ToEdwWill* 6, 2, welchen kurzmessung nur in *Ginevra* 103 *an hoúr of quíet and rést* gegenübersteht. Hier sei auch des wortes *piety* gedacht (*Oed* I 331).

Die wörter *crier, liar* folgen der hauptregel: *L&C* X 41, 1; *Oed* I 132; vollmessung ebda 366.

4. Lautgruppe ē (i), ō (ou) + vokal [*real. poesy*].

Wenige fälle von verschleifungen:

Fórms more réal than líving man Prom I 748;
ob auch II 4, 57?

The Déity maý according to his attributes MagProd 1, 160
In póesy; ánd her still and earnest face L&C II 31, 6
Of silent rówers clóve thé blue moonlight seas VII 9, 2,

wohingegen die vollmessung als das gewöhnliche bezeichnet werden darf, insbes. an der versschlussstelle, aber auch im innern, *Orpheus* 83; 86 *(poesy)*; *Cycl* 77 *(rower)*. Selbst die präposition *toward(s)*, deren geringer satztoniger wert die kurzmessung besonders erleichtert, findet sich vollgemessen: *Hellas* 482, wahrscheinlich auch *J&M* 3; meistens ist taktumstellung

ein hinderungsgrund für die verschleifung, so *J&M* 68; *Cenci* II 1, 193; *Cycl* 711; *HMerc* 58, 2 (reim!); *Witch* 5, 8; 45, 8; *Epips* 370; *Hellas* 116; *Triumph* 56 u. s.

Von partizipformen wie *being* wird nachher die rede sein.

5. Lautgruppe ū + vokal [*ruin*].

Es überwiegen auch hier die fälle der vollmessung; vgl. für *ruin* neben zahlreichen anderen stellen [1]) allein aus *Hellas* 281; 536; 573; 643; 833; 878; 888; für *cruel* Prom I 481; Conv 3, 3; Witch 1, 1. Verschleifung liegt dagegen vor in *Of wáve ruining on wáve* Alast 327 und ganz ähnlich *HellFrg* 214; *Cycl* 335 *cruel (?)*; *PAthan* I 40 *steward;* von geringer beweiskraft ist *Cenci* V 2, 169 *ruin.*

Gesonderte betrachtung erheischen die partizipformen *being, going, dying, playing* u. ä., welche bei S 108 mit den oben behandelten wörtern zusammengeworfen sind. Die verschleifung ist in diesen participien, weil überaus selten, als ausnahme zu betrachten. Sh's gebrauchsweise steht hiemit in vollem einklang. Für verschleifung, welche naturgemäss bei dem hilfszeitwort *being*, relativ gesprochen, am häufigsten zu bemerken ist, seien angeführt

Long ere its béing: all liberty and love QMab IV 135; ebenso V 154

And voice of living béings, and woven hymns Alast 48

Being wise and kind: earnestly hearken now Prom I 145; ebenso 481; PAthan I 121; Hellas 126 u. wenige a.

Sick with sweet love, droops dýing awáy Prom II 2, 28 [2])

Dying joýs choked by the dead L'Far' 2, 4

And saýing that I' must show him where they are HMerc 62, 8.

Die vollmessung solcher partizipformen ist jedoch die

---

[1]) *Prom* I 619 ist *ravin* statt *ruin* zu lesen, vgl. Schick im *Archiv* CIII 324.

[2]) Von schwacher beweiskraft, wegen der naheliegenden möglichkeit einer verschleifung von *away*, vgl. weiter unten (p. 40f. u. abh.).

regel. Der belege wären *ὅσα ψαμαϑος τε κονις τε*. Rhythmisch interessant sind die folgenden:

Seëing, see not — and hearing, hear not — and
HMerc 15, 7

Knòwing thou canst interrogate it well 83, 8

And all my béing bécàme bright and dim Epips 296, ähnlich Cenci II 1, 144; Oed I 297; II 1, 96; 2, 31.

Anmerkung für die behandlung der eigennamen. Wohl das bestreben nach deutlichkeit ist es, das in eigennamen stets die vollsilbige messung der oben behandelten lautgruppen veranlasste. Es finden sich in der that die wohlbekannten namen *Lionel* R&H, BSerch; *Beatrice* Cenci; *Laon* L&C, dann auch *Amphion*, *Leopold* u. a. durchgängig vollgemessen; nur für *Beatrice* sind 3 ausnahmen zu finden *Cenci* III 2, 73; V 2, 16; 4, 157.

Zu Schipper § 47 [S 109]: **Typus spirit.**

Nach meinen eigenen summarischen beobachtungen ist *spirit* bei Shakspere meistens, bei Milton mit verschwindenden ausnahmen verschleift gebraucht worden, von jener zeit an nehmen die vollmessungen überhand: so lassen sich bei Wordsworth 80 bis 90 %, bei unserem Sh 95 %, bei Tennyson 70 % volle messungen konstatieren.[1])

Ausnahmen (verschleifungen) wie in dem vers

That spectral form, deemed thát the Spirit of Wind
Alast 259

habe ich bei Sh 29 mal gezählt. Besondere beachtung verdient unter diesen ein fall wechselnder behandlung innerhalb éines verses:

Cures him of spirits ánd the spirit togéther Faust 2, 370.

Andere r-haltige wörter als *spirit* sind von Sh nicht zusammengezogen worden; doch siehe *forum* Triumph 114.

---

[1]) Darnach dürfte eine bemerkung Beljame's p. 114 zu berichtigen sein.

Zu Schipper § 48 [S. 110]: **v-haltige wörter.**

I. v-haltige wörter, die nicht auf -er ausgehen.

Es scheint noch nicht beobachtet worden zu sein, dass in diesen wörtern die quantität des stammvokals ausschlaggebend ist, insofern dessen länge aus phonetischen gründen die zusammenziehung nicht so sehr begünstigte als seine kürze. Für Sh's eigengebrauch wenigstens darf als norm gelten, dass die kurzvokalischen nicht auf *-er* endigenden wörter wie *heaven, given* in der regel verschleift, die langvokalischen wie *haven, evil* dagegen vollgemessen werden.

a) Kurzvokalische wörter.

Citieren wir nur jene stellen, in denen anormale vollmessung vorliegt. An solchen ist kein mangel in den erstlingswerken (*TaleSoc* 3, 1; *QMab* V 81; 111; VIII 68; *Frg Nich* VIII)[1]), sowie in den dichtungen leichterer tonart *Cycl* 104; *MaskAn* 2, 4; *HMerc* 17, 1; *Hellas* 10 (?); 564. In sonstigen werken bemerkte ich 7 vollmessungen von *heaven* (*Prom* III 4, 7; IV 478; *LovPhil* 3; *Witch* 44, 1; *Zucca* 8, 3; *MagProd* 3, 22; *Triumph* 257); wenige von *given, driven* (*Cenci* II 2, 45; *Evening* 2, 5; *Faust* 1, 39; 45; 102).

Einige fälle, wie *Prom* I 609, erlauben kein sicheres urteil. Zahlreiche andere beispiele, in denen die ausnahme durch accentverschiebung (taktumstellung) bedingt ist, wie *Ginevra* 22; *MagProd* 2, 187, wurden hier nicht mit erwähnt. Ingleichen wurde hier abgesehen

1. von den fällen, wo *heaven* im sächs. genitiv steht, weil die schwere der endsilbe mitunter die vollmessung veranlassen oder begünstigen konnte — es überwiegen gleichwohl auch hier die fälle der zusammenziehung.

2. Von den zahlreichen fällen der vollmessung des wortes *devil* (vielleicht von der emphatischen aussprache des wortes beeinflusst?), vgl. *Cenci* II 1, 45; 2, 68; *PBell* II 2, 2; 10, 1; 14, 5; IV 1, 2; 22, 2; VI 7, 1; *Charles* 2, 367; *Faust* 2, 32.

---

[1]) Die stelle ist beachtenswert:

Heaven will not smile upon the work of hell,
Ah! no, for héa/ven cánnot smile on me.

3. Speziell sei hier noch bemerkt, dass ich **verschleiften** gebrauch des wortes *rivulet,* wie er bei anderen dichtern zu bemerken ist[1]), bei Sh niemals gefunden habe, vgl. (**ausser** zahlreichen versschlussstellen) *Alast* 148; 485; 524; *Orpheus* 9; *Epips* 436.

b) Langvokalische wörter.

Hier ist die vollmessung regel.[2])

Have reached thy háven óf perpetual peace QMab IX 20
The charmëd boat approached, and thére its háven foúnd L&C XII 41, 9
Tó the háven óf the grave LEug 26 u. ö.
A háven, bénéàth whose translucent floor Witch 49, 1
Nor évil joýs which fire the vulgar breast PAthan I 11
All things had put their évil náture off Prom III 4, 77 u. s.

An ausnahmen ist mir nur 1 beispiel von **verschleiftem** *evil* gegenwärtig (*Charles* 1, 22), sowie 1 fall, in dem das substantiv *even* vor vokal kurz gemessen erscheint:

In thy last smiles; adoring Éven and Mórn Epips 377.

Dass hingegen das adverb *even* in der mehrzahl der fälle verschleift auftritt, ist aus der proklitischen stellung desselben zu erklären, vgl.

His brain even like despair. While day-light held Alast 222
Make me thy lýre, even ás the forest is OW Wind 5, 1
It lóves, even like Lóve, its deep heart is full SensPlant I 76;

aber auch hochtonig *éven as thóse* Prom III 3, 170. Ausnahmen für *e/ven* L&C VIII 27, 8; J&M 108; Prom I 408; Cenci IV 1, 108; V 3, 53; 4, 64; 91; LettGisb 275 u. a.

Graphische andeutung der verschleifung — oder vollständiger synkope des *v?* — ist nur aus der frühesten schaffensperiode nachweisbar, so *E'en better* Sorrow 22.

---

[1]) Longfellow, Wayside Inn Prel.: *The leaping rivulet báckward rolled;* Tennyson, Enoch Arden 583: *Of some precipitous rívulet tó the wave.*

[2]) Ganz entsprechend der oben dargestellten gebrauchsweise der participien *woven, paven* etc.

II. **v-haltige wörter der endung -er.**

Von substantiven ist nur *lover* verschleift angewendet (Prom IV 483). Zusammenziehung der partikeln *never, ever, over* erfolgt bei Sh nicht allzu häufig, und nur auf kosten des mittelkonsonanten, der durch ' ersetzt wird: *ne'er, e'er, o'er*, letzteres zumal als präfix und im reim.[1])

Would ne'er have hung her dizzy nest MarDream 9, 3
Shádow of annoyance
Néver cáme near thee:
Thou lovest; bút ne'er knéw love's sad satiety Skylark 78[2])
Imported, that if e'er again R&H 485
Palms of her tender feet where'er they fell Adon 24, 5
Stand, nót o'erthrówn, but unregarded now Prom III 4, 179
In citing every passage o'er and o'er (: shore) LettGisb 144
They cry, Be dim, ye lamps of heaven suspended o'er us (: chorus) OLib 13, 8
O'er lily-paven lakes 'mid silver mist Triumph 368
O'er the únreposing wave (trochäisch!) LEug 25; ebso. 55; 127; 141; 182; 338.

An zwei stellen ist versehentlich *over* gedruckt, wo die zusammengezogene form gemeint war: *QMab* VI 229 u. *Charles* 2, 486; und umgekehrt einmal *o'er*, wo der vers *over* erforderte: *QMab* II 122. Beachte ferner die graphisch nicht angedeutete kontraktion in *évergreen pálacés* Faust 2, 128 und vgl. dagegen *évergréen and knotted* Orpheus 105.

Zu Schipper § 49 [S 112]: **th-haltige wörter.**

Kontraktionen von *whether*, *rather* u. dgl. hat sich Sh nirgends gestattet. Auch bez. der substantive[3]) sind die fälle verschleiften gebrauchs nur selten (3), nämlich *móther-in-láw* Oed II 2, 85 und *fáther of áll* Cenci I 3, 23 und 118[4]);

---

[1]) Darnach ist eine anmerkung Forman's IV 271 zu berichtigen.

[2]) Beachte eine ähnliche mischung langer und kurzer formen (*never* neben *ne'er*) in dem passus *J&M* 420 ff.

[3]) die eigentlich gar nicht hierher zählen, da die verschleifung nicht auf kosten des inlautenden *th* geschieht, vgl. Schipper an genannter stelle.

[4]) In letzterem vers hat Mayor p. 247, obwohl ihm in Moxon's aus-

dagegen erscheinen *sister-in-law, sister of joy* in taktumstellung vollgemessen *LettGisb* 218; *L&C* IX 22, 5.

Zu Schipper § 50 [S 112]: **Flexivische endungen -ses u. -ded.**

Hierher können die beiden verse

Out with your knife, old Móses, and spaý those sows
Oed I 72

They are persuáded, that bý the inherent virtue I 303

gestellt werden, wohingegen in *HMerc* 18, 8 *matches* volle doppelsilbige geltung behalten mag und *irons* zu kontrahieren sein wird.

Beachten wir hiebei, dass obige beispiele in einem werk humoristischen tones vorkommen und dass, wie schon Schipper S 113 bemerkt, die stellung in der cäsur das ungewöhnliche der verschleifung wesentlich mildert.

Ein deutlicher plural ohne flexionsabzeichen findet sich in dem von Schipper nach Brown citierten verse *L&C* V 48, 9 *whose pulse now beat together*, dessen lesart nach Forman unanfechtbar sein soll. [1])

Zu Schipper § 51 [S 113]: **Wortverkürzungen.**

Von colloquialen verkürzungen und aphäresen wie den bei S 113 aufgezählten hat Sh in reichem masse gebrauch gemacht. Ich gebe eine bunte auslese

a) von vokalischen aphäresen.

Für 's = *is*: *This world's a dreary blank* Sorrow 1; *my travel's done* Charles 1, 39. So *This* nach altem usus = *this is* in der einst so umstrittenen stelle

Than all thy sisters, this the mystic shell Prom III 3, 70 [2]).

Für 't = *it* ist folgender passus lehrreich:

---

gabe die richtige lesart vorlag, eine willkürliche textänderung vorgenommen und darauf fussend eine unrichtige skansion der stelle gegeben.

[1]) Form I 190: "Mrs. Sh corrects the grammar again at the expense of the sound, and is . . . followed by Mr. Rossetti" etc.

[2]) Durch Zupitza's vergleichung der handschrift endlich festgelegt, *Archiv* CIII 322.

Come, where a pleasure waits thee. — It were bought
Too dear. — 'Twill soothe thy heart to softest peace. —
'Tis dread captivity. — 'Tis joy, 'tis glory. —
'Tis shame, 'tis torment, 'tis despair. MagProd 3, 128;

ferner

'Twas the Gods' work — no mortal was in fault Cycl 265
'Twere better not to struggle any more Cenci II 1, 54.

Für **'s** = *us*:

Yet let's be merry: we'll have tea and toast LettGisb 303

Für **'m** = *am*, **'re** = *are*:

As like his father as I'm unlike mine LettGisb 300
Like a vessel just landing, we're wrecked near the strand
VC II, 50

Für **'ve** = *have*:

Will ministers keep? sure they've acted quite wrong
VC II, 11 (keine späteren beispiele).

Auch hier zeigt Sh die schon oft beobachtete abneigung, die kürzung als solche zu notieren. Wir finden

Only the glów-worm i s gleaming (= *worm's*) R&H 135
The sound i s of whirlwind underground (= *sound's*)
Prom I 231 [1])
About the cows of which he h a d beén beguiled (= *he'd*)
HMerc 39, 4
And in that feár I h a v e — Dóne what? . . . (= *I've*)
Oed I 195
And if, as i t will be sport to see them stumble (= *'twill*)
EpipsStud 54
To cold oblivion, though i t i s in the code Epips 153, wo entweder *'tis* oder *i'the* zu lesen ist.[2])

b) von konsonantischen verschleifungen.

Auch hier weisen die werke unseres autors alle erdenklichen varietäten auf, und zwar zusammenziehungen der prä-

[1]) Vielleicht auch *Hellas* 745 *Thy spirit is* = *spirit's*.

[2]) In den *Stud. and Canc. Passages* steht allerdings *'tis*, doch kann diese form auch auf eine emendation Garnett's zurückgehen, s. Form II 389. Wäre sie aber authentisch, so bliebe immer noch die frage offen, warum der dichter im *Epips* die vollform *it is* einsetzte.

position sowohl mit dem artikel als mit satztieftonigen fürwörtern (*his*, *her*). Forman's note II 151, worin die behauptung aufgestellt wird, eine verschleifung von *thro' the* zu éiner metrischen silbe sei eine unregelmässigkeit, die man Sh nicht zutrauen dürfe, entstellt die thatsachen etwas stark.[1])

In der schriftform angedeutet ist die verschleifung bei *i'the*, aber auch hier nur selten, meistenteils in erstlingswerken[2]); einigemale auch bei *o'the* (für *of the*). In éinem fall findet sich, ziemlich auffällig, *in's* für *in his*. Vgl. *said i'the wórld* Alast 691; *the shows o' the world* ebenda 711; *són o' the Góvernor* MagProd 1, 234; *hydatids in's liver* Oed I 84. Im übrigen seien mehrere instruktive beispiele angezogen, wobei kontraktionen wie *'ll* = *will*, *'d* = *would* etc. übergangen werden:

To those fierce flames which roast the eýes in the heád L&C X 47, 2

In the deép wide seá of misery LEug 2

And grasped a foúrth by the throát . . . L&C III 10, 8

To the wínter wind: — but from his eýe looks forth Hellas 146; s. auch Oed I 204

Of the dýing year, to which this closing night OWWind 2, 10[3])

Of the líving stems who feed them . . . LettGisb 276

Passed at | the édge of the swórd: the lust of blood Hellas 551

---

[1]) Wenn Forman's — auf diese behauptung gegründete — konjektur sich in dem einen fall *Prom* I 54 auch richtig erwiesen hat (Schick, l. c., p. 317), so bleibt seine theorie als solche doch hinfällig, wie unsere beispiele beweisen können.

[2]) In der stelle *Prom* III 2, 39 weist das ms. aus, dass der dichter, im begriff *in* zu schreiben, den ersten zug des *n* wieder ausstrich, s. Schick p. 102. In solchen kleinigkeiten beweist indes die gestalt des entwurfs wenig für die endgiltige form; denn bei anfertigung einer reinschrift ist es natürlich, dass man die stenographien des conceptes thunlichst aufzulösen sich bemüht.

[3]) Zwei zeilen vorher aber lasen wir

Of thé | horizon tó | the zénith's height! Vgl. auch

Even tó | the górge of | the fírst moúntain glen L&C V 54, 3,

beispiele, welche beweisen, dass die verschmelzungen des artikels lediglich ein billiger metrischer behelf sind.

The billows on the beách are leaping around it
ToWillSh I 1, 1 [1])
From the silver régions óf | the milky way LettGisb 285
'Mid the Démonesi, less accessible Hellas 164
With a mýriad tongues victoriously LEug 278
Or waterfáll from a dizzy precipice Oed II 1, 103
Ha! I scent life! — Let me but loók in his eýes Prom I 338 [2])
I strangled hím in his sleép ... Cenci V 2, 13
Fame singled oút for her thúnder-bearing minion
Triumph 265. [3])

Der versforscher kommt solchen erscheinungen gegenüber leicht in verlegenheit. Soll er, wie z. B. Mayor und andere gelehrte durchweg verfahren, die lizenz doppelter senkung annehmen, oder dergleichen verse, die im reinsten jambischen schema plötzlich auftauchen (man lese *L&C* VI 23, *Prom* I 117, *OWWind* 2, 10, *LettGisb* 276 im context!) wegen der möglichkeit der verschleifung als regelrecht und reingebaut betrachten? Soviel ist sicher, dass Sh sich hier und dort mit der silbenverschleifung allzu grosse freiheiten erlaubte; vergleiche in diesem betracht die beim ‚doppelten auftakt' anzuführenden beispiele.

Um Sh's eigenart gerecht zu werden, müssen wir auch noch jenem fall von überaus freier verschleifung unsere aufmerksamkeit schenken, in dem der artikel — der bestimmte sowohl als der unbestimmte — mit einem folgenden konsonantisch anlautenden substantiv, oder die partikel *to* mit ihrem konsonantisch anlautenden infinitiv zusammengeschmolzen werden: ein der (vokalischen) synizese paralleler, aber durch die natur der laute weniger begünstigter fall.

---

[1]) Wegen der ungleichmässigen bewegung bemerkenswert. Mrs. Sh hat 1839[1] diesen vers ohne die worte *on the beach* gedruckt — wie ich stark vermute, um die grosse silbenzahl dieser vierhebigen zeile zu vermindern. Derartige (misslungene) metrische korrekturen aus der hand der ängstlicher urteilenden gattin begegnen uns öfter.

[2]) Nach der nunmehr feststehenden originallesart. Zur stütze für die emendation der stelle ist die analogie des oben citierten *Cenci*beispiels von bedeutung.

[3]) missverstanden und grundlos emendiert von Forman.

Guards, lead him neárer the͡ Lády Beatrice Cenci V 2, 113
Not the͡ sówer, Ali — who has bought a truce Hellas 576
While the͡ músk-rose leaves, like flakes of crimson snow
UnfDr 67
And ás a͡ shut líly stricken by the wand Triumph 401
To͡ remémber their strange light in many a dream
Alast 265
Each able to͡ make a thousand wounds, and each
Oed I 159.

Zu Schipper § 52 [S 114]: **Apokopen (aphäresen).**

Es findet sich in Sh's werken

a) Aphärese des vokals bei den präpositionen *against, amid(st), amongst,* und bei den verben *anoint, escape;* im ganzen nicht sehr häufig. Vgl. für *'gainst* L&C IV 19, 7; ONaples 70; Faust 2, 21; für *'mid(st)* die bekannte stelle

'Midst others of less note, came one frail Form
Adon 31, 1;

ausserdem *LEug* 199; 217; 346; *Prom* I 80; *OWWind* 2, 1; *Adon* 2, 5; *Hellas* 164; für *'mong(st)* HMerc 2, 7; für *'noint* Faust 2, 182; für *'scape* Ghasta 128; WandJew III, 216; 223; HMerc 15, 6.

Ein fall untermischten gebrauches liegt vor in:

While she
Stood, 'mid the throngs which ever ebbed and flowed
Like light amid the shadows of the sea L&C V 51, 2.

Ganz besondere beachtung verdient aber die thatsache — von der der verfasser sich auf grund eingehender prüfung des materials überzeugt hat —, dass Sh ungemein häufig das präfix in den oben genannten partikeln (zu denen hier noch *around* und *away* kommen) ausschrieb, m. a. w. jene wörter in ihrer vollform nach bedürfnis seines verses verschleift anwendete. Eine ganze reihe von versen, die bisher für metrisch lax angesehen und wohl auch korrigiert wurden, gewinnt durch diese erkenntnis eine andere physiognomie.[1])

[1]) Forman's kunstvolle exegesen I 75; 265; III 236 dürften nunmehr hinfällig geworden sein.

Ein neuer beleg für das schon oft bestätigte faktum, dass manche herausgeber, indem sie ihren dichter zu verbessern glaubten, ihm unrecht gethan haben.

Einige weitere beispiele:

Pile around it, ice and rock; .. MBlanc 63
And strange 'twas, amid that hideous heap to see L&C X 23, 6
Amid seas and mountains, and a mightier brood Hellas 317
Then: "Away! away!" she cried, ... L&C VI 21, 1; ebenso, mit der gleichen doppelmessung III 5, 1; *away* womöglich auch *Prom* II 2, 28.

b) Apokope der konsonantisch anlautenden vorsilbe bei den präpositionen *beneath, betwixt, beyond,* und bei den verben *begin, bewilder.* Vgl. für *'neath* VC XII 4, für *'twixt* Epips 457; Charles 2, 246 (Woodb); MagProd 2, 179; für *'yond* Epithal I 49; für *'gin, 'gan* zahlreiche verse in *L&C,* nämlich V 4, 8; VI 12, 8; VIII 26, 5; X 31, 5; für *'wildered* Retrospect 36; vielleicht auch ebda 1, und L&C V 26, 8, woselbst ein apostroph nicht gedruckt ist.

Wir bemerken, dass an solchen aphäresen und apokopen die jugendgedichte mit einem ganz bedeutenden prozentsatz anteil nehmen: vielleicht haben wir hier einen einfluss von Blake, Scott und namentlich Spenser zu erkennen. Sprachliche anlehnungen an letzteren sind für *L&C* schon verschiedentlich bemerkt worden.

Zu Schipper § 53 [S 115]: **Zerdehnungen.**

Sh liebt zerdehnungen ausserordentlich. Für gelängten gebrauch *r*-haltiger silben haben wir nicht weniger als 25 sichere belege gesammelt, für zerdehnung durch einschiebung eines svarabhaktivokales [wie in *light(e)ning*] 18 fälle. Es wird sich empfehlen, dem leser, der sich für diese auffallende — auch vom sprachgeschichtlichen standpunkt aus beachtenswerte — metrische erscheinung interessiert, sämtliche hieher zählende belegstellen *in extenso* vorzuführen.

I. a) Zerdehnung *r*-haltiger silben.

Es findet sich am häufigsten, nämlich in 5 (6?) fällen,

die längung des wortes *fire* [1]), sodann des wortes *hour* in 5, des wortes *empire* in 4, *desire* in 3 fällen; für sonstige vokabeln ist nur je 1 fall von zerdehnung nachzuweisen.

a) Lautgruppe **-ire**

To heár the fire roár and hiss MarDream 108
Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire (Reim) Skylark 8
Of crimson fire, fúll even to the brim Witch 29, 7 [2])
Or coals of the winter fire, idlers find Charles 2, 469
Sit bý the fire-side with Sorrow Invit 34
A's Desire's lightning feet Prom I 734
Lóve, Desire, Hópe and Fear LHDF 54
Desíre, líke a lioness bereft Triumph 525
Held his belovèd tórtoise-lýre tight HMerc 25, 8
Retire tó your chamber, insolent girl! Cenci I 3, 145 [3])
Changed her attire for the afternoon Ginevra 101
There is not anything more tiresóme MagProd 1, 27
Another self, hère and in I'relánd Charles 2, 201.

Ganz sonderbar berühren die folgenden messungen des wortes *empire* am versschluss:

Scorn and despair, — these áre mine émpiré [lies émpīə]
Prom I 15
On Freedom's hearth, grew dím with E'mpire LettGisb 34
A crownless metaphór of émpiré Hellas 567.
Under the crown which gírt with émpiré Triumph 498.

Diese zerdehnungen unterscheiden sich von den sonstigen (regelrechten) zerdehnungen unvorteilhaft durch ihre accentlage, insofern nämlich hier eine in senkung (nicht hebung)

---

[1]) Beiläufig sei bemerkt, dass doppelsilbige verwendung dieses wortes auch bei neueren dichtern eine sehr geläufige lizenz ist.

[2]) Allerdings wäre dieser vers auch sehr gut ohne zerdehnung, mit vollmessung von *even*, zu lesen. Was für unsere skansion spricht, ist 1. die stellung des *fire* in der cäsur, 2. die vorliebe des adverbs *even* für kurze messung, 3. der dadurch erzielte frischere tonfall der zweiten vershälfte.

[3]) Das gleiche wort (*retire*) ohne zerdehnung im darauffolgenden vers: *Retire thou, impious mán!*

stehende silbe so zerdehnt werden muss, dass die erst durch dies sekundäre hilfsmittel gewonnene schwache neusilbe in hebung zu stehen kommt. Hiezu rechne man, dass in 2 fällen, in den stellen *LettGisb* und *Triumph*, das gewonnene resultat ein doppelt unbefriedigendes zu nennen ist, weil hier nur ein dynamisch mangelhafter reim erzielt wird *(fíre : tíar : émpiré)* — nur freilich finden sich derartige „einseitig-unaccentuierte" reime bei Sh auch sonst einigemale. Der verfasser bekennt, dass er sich lange gegen die obige, für die *Prom* und *LettGisb*-stelle von Mayor p. 258 und Forman II 150 vorgebrachte zerdehnungstheorie gesträubt hat.

Anm. Die von Mayor p. 248 befürwortete zerdehnung des verbs *dare* in dem vers *Cenci* IV 4, 111 möchten wir ablehnen.[1])

b) Lautgruppe **-our**

At this late hoúr; — ánd thèn áll is still LettGisb 290
Mérry hoúrs, smíle instead DirgeYear 3
Solemn hoúrs! waíl aloud ebda 11
The few surviving hoúrs óf the day MagProd 1, 82
To take what this sweet hoúr yiélds Invit 32 [2])
Has yet been oúrs since your reign began Oed I 48.

c) Lautgruppen **-eir, -air**

The weird fémale cried WandJew IV 196
The airs hiss and howl Faust 2, 137 (anfechtbar, aber so nach meiner meinung).

Es reihen sich hier noch zwei beispiele an, in denen die zerdehnung nicht ganz sicher ist:

1) *Men scarcely knów how beaútiful fire is* Witch 27, 3, wo man durch vollmessung des adjektivs und schwebende betonung des *fire* die zerdehnung umgehen könnte.

2) Über die richtige lesung der zeile *Waíl fór the wórld's wróng* Dirge 8 gibt uns die struktur der fragmentarischen kleinen strophe ungenügenden aufschluss; die angegebene skansion dünkt mich die wahrscheinlichste; vgl. oben p. 8.

---

[1]) Vgl. z. d. st. im II. kapitel *sub* ‚Fehlende Silben'.

[2]) Vgl. dazu das gelängte *fire* z. 34: also zwei zerdehnungen in unmittelbarer nähe!

Ich schliesse diesen abschnitt mit einer überlegung, die geeignet sein dürfte, auch die natur der oben bemerkten sonderbaren zerdehnung *émpiré* näher zu beleuchten. Ein unbefangener leser möge die folgenden zeilen der Skylark vortragen:

We loók before and after,
And pine for what is not:
Our sincerest laughter . . .

Der wiederholte auftakt der ersten zeilen wird meinen leser wahrscheinlich verführen, auch die dritte zeile mit auftakt zu lesen, zumal ihre anfangssilbe ein satztieftoniges pronomen ist. Da der leser jedoch sofort die folgende senkung gewahr wird, so legt er die treffende vershebung noch auf *our,* indem er sich bestrebt, die soeben fälschlich gesprochene senkung zu verwischen, gleichsam zu erdrücken. Ich frage nun: was bedeutet der geschilderte vorgang weiter als eine art unendlich feiner, man darf sagen unbewusster zerdehnung? Mit unseren ungenügenden zeichen und buchstaben dargestellt, präsentiert sich der vorgang wie folgt

Óŭ'r sincérest laughter.

Das strenge metrische gesetzbuch will hier freilich weder von auftakt noch von zerdehnung etwas wissen. Oder ein anderes beispiel. Der vers

Wiselý hast thoú enquired of my skill HMerc 79, 2

steht bei Forman, der für die lautende participendung sonst durchweg den gravis benützt, ohne solchen gedruckt. Beispiele wie L&C I 35, 5 *my . . soúl aspired to knów* beweisen, dass die verbsilben *-ired* normalerweise einsilbig gemessen auftreten. Im vorliegenden vers ist also die aussprache des particips einer zerdehnung gleich zu achten. Doch genug des theorisierens!

I. b) Zerdehnung anderer als r-haltiger Silben.

In dem verse *Charles* 1, 120 bin ich, wie schon oben p. 8 kurz erwähnt wurde, geneigt, die silbe *wind's* überlang zu lesen. Zerdehnung von diphthongen scheint in zwei fällen vorzuliegen, nämlich in dem p. 8 commentierten vers *HMerc* 2, 5 *(cow)* und in

The very soúl, thát the soul is gone EpipsStud 60, eine skansion, gegen welche sich weder ein metrisches noch ästhetisches moment wird vorbringen lassen.

Vergessen wir nicht zu bemerken, dass in einem bedeutenden prozentsatz der aufgezählten fälle die zerdehnung in die hauptcäsur fiel, welch letztere eben ganz hervorragend geeignet ist, die rolle einer trägerin metrischer unregelmässigkeiten zu spielen, u. zw. der einander entgegengesetzten unregelmässigkeiten des fehlens einer senkung und des überflüssigen hinzufügens einer solchen (epische cäsur).

II. Zerdehnung zweisilbiger wörter durch einschiebung eines *svarabhakti*-vokals.

Ungewöhnliche schreibungen, die auf solche zerdehnungen hindeuten könnten, finden sich bei Sh öfter, so *wonderous* QMab VI 232, an welcher stelle Forman sich von dem wortbild irre führen liess [1]); denn von zerdehnung dieses wortes *(wondrous)* ist weder hier noch sonst irgendwo in Sh's gedichten die rede. In manuskripten hat unser dichter mehrmals *lightening* geschrieben, selbst da wo zerdehnung nicht vorlag, weshalb von seiten der setzer bereits in den originaldrucken das *e* meistens ausgestossen wurde; in 1 fall ist es stehen geblieben: *Sorrow* 28. [2]) Somit muss man anerkennen, dass Rossetti nur im sinne Sh's gehandelt hat, wenn er an einigen stellen, um die zerdehnung anschaulich zu machen, die form *lightening* einsetzte, und Forman's hiegegen gerichtete unnachsichtliche angriffe sind um so weniger berechtigt, als dieser herausgeber der ganzen verserscheinung wie ein unkundiger Thebaner gegenübersteht: getraut er sich doch, zerdehnten gebrauch des in frage stehenden wortes bei Sh schlankweg zu leugnen! [3])

a) Lautgruppe **t, d** + liquida oder nasal.

Filling the abyss with sun-like lightenings Prom IV 276

---

[1]) Form IV 436.

[2]) Garnett irrt also leider sehr, wenn er (in den noten seiner *VC*-ausgabe) von einem ‚druckfehler' spricht.

[3]) Form II 250².

Rightfullest árbiter! — I'f the lightening Cenci III 1, 179 [1])
Tipt with the speed of liquid lightenings Witch 37, 3
And in the naked lightenings Hellas 88
The shapes which drew it in thick lightenings Triumph 96
Ye traitors to your Cóuntrý (: déstiný) Marseillaise 2
Of the huge caúldrón, and seized the other Cycl 392 [2])

b) Lautgruppe **b + l**.
Round which death laúghed, sepúlchred émbléms
Prom IV 294 [3])
Wild, seditious, rámblíng (: thing) Cycl 59
Earth to her céntre trémbléd (: dead) WandJew III 38. [4])

Dasselbe verb findet sich in der präsentischen participform *Medusa* 3 in einer stellung, die die gleiche zerdehnung nahe legen könnte:

Belów, far lands are seen tremblingly.
(1 0)

Die Zahlen 1, 0 zur andeutung der taktumstellung gehen auf Mayor zurück, welcher hier einen *interpolated vowel* annimmt. [5]) Ich als nicht-engländer wage in solch difficiler frage nicht zu entscheiden; doch könnte man den durch Mayor's zerdehnung gewonnenen effekt wegen der accentlage unschön finden. Vielleicht wäre die zerdehnung *t(e)rémblingly* noch eher angängig. Wahrscheinlich aber ist fehlen der senkung nach *seen*, oder auch in der redepause nach *below* anzunehmen. Swinburne singt dem wohllaut der zeile einen schönen lobeshymnus [6]); wüssten nur wir armen metriker das geheimnis seiner lesung!

c) Lautgruppe **s** + liquida oder nasal.
The issue of the earth's great búsinéss (: guess) LettGisb 163

---

[1]) Vgl. aber auch *sub* ‚Fehlende Silben'.

[2]) Rossetti glaubte *he* vor *seized* einsetzen zu müssen.

[3]) Unsere lesung hat Schick p. 320 sehr warm befürwortet, während Zupitza im text die messung des unregelmässigen vierhebers noch beibehalten hatte. Mayor p. 261 glaubt hier einen artikel einsetzen zu sollen.

[4]) In Fraser's abweichender lesart.

[5]) p. 248. gemeint ist etwa *seén trèmb(e)linglý.*

[6]) *Ess. & Stud.* p. 203: "Here the triumphant skill and subtle sense of Sh's ear for metre give special charm to the delicate daring of his verse" etc.

In such a filthy búsinéss had better Oed II 2, 75
Strewn by the núrselíngs that linger there UnfDr 65.

d) **Lautgruppe v + n.**

The sweetness of the balmy éveníng (: fling) TaleSoc 4, 6
And the grey shades of éveníng R&H 99
Silent they sate; for éveníng ebda 201
Of the trópic sun, bringing, ere éveníng Triumph 485.

Hiermit haben wir auch diese klasse erschöpft. Die beispiele zeigten uns, dass nur versende und cäsur die träger solcher zerdehnungen sind; der grund hiefür ist leicht einzusehen.

Die vorliegende betrachtung der prosodie Sh's hat uns also gelehrt, dass der künstler über die zahl der auf die versbebungen zu verteilenden silben mit einer gewissen freiheit verfügte, woraus neben vielen ästhetischen nachteilen der eine vorteil entsprang, dass der fluss seiner jambischen und trochäischen verse vor lästiger gleichmässigkeit bewahrt blieb. Von einer eigentlichen entwicklung der Sh'schen prosodie, von einem durch die praxis gezeitigten wandel in seinen anschauungen von wortmessung kann in dem sinne nicht die rede sein, dass der gereifte dichter in kühnen verschleifungen mehr gewagt hätte als der jugendliche verskünstler; doch ist umgekehrt hinsichtlich der messung einzelner lautgruppen eine gewisse unreife in der technik des lehrlings zu bemerken gewesen. Was metrische orthographie anlangt, steht unser Sh in seinen anfangswerken noch ganz auf dem standpunkt seiner sangesmeister, indem er hier elisionen und verschleifungen graphisch anzudeuten sich bemüht: ein bestreben, von dem er sich sehr bald emanzipiert hat.

Zweites Kapitel.

Versbau.

"Each poet, worthy of being so called, bears his own individual rhythmical stamp, as well as that of his age." (Mayor.)

Da der wichtigste faktor, der beim bau des verses in frage kommt, der rhythmus (die taktmässige bewegung), im wesentlichen durch planmässige anordnung einer reihe von wörtern erreicht wird, so dürfte es sich empfehlen, einen abschnitt über wortbetonung vorauszuschicken, bevor wir die struktur der verse in betrachtung ziehen.

I. Wortbetonung.

Einige besonderheiten Sh'scher wortbetonung sind hier zu prüfen. Mayor macht l. c. p. 249 f. auf die wörter *résponse*, *contémplate*, *contumēly*, *misérable* aufmerksam. Während er für das richtig beobachtete *résponse* unzureichende belege gibt, ist er in bezug auf die drei letzten wörter in thatsächlichem irrtum. Die betonung *contémplate* ist auch heute noch neben *cóntemplàte* zu hören. Bei Sh ist übrigens die nach Mayor unregelmässige accentlage nur zweimal belegt (*Matilda* 35 und *Hellas* 761)[1], sonst findet sich nur die ‚regelrechte'; diese letzteren fälle sind

With which the happy spirit cóntemplàtes QMab III 167;

---

[1]) bei Byron z. b. *Childe Harold* III 11, 5.

PAthan II 1, 15; *Mar* 23, 6; *Prom* I 450; IV 574; *Epips* 170.

In *contumély* ist der bezeichnete accent nichts als der normale nebenton, der als gegengewicht zum regelmässigen hauptton *cón-* auf die vorletzte silbe geworfen ist, vgl. *the proúd man's cóntumély* in Hamlet's berühmtem monolog. Der von Mayor angezogene vers

Tòrménts, or cóntumély, ór the sneérs Hellas 977

soll einem englischen ohr wie *mere prose* oder *extremely lame verse*[1]) klingen. — Ein weiteres beispiel für die gleiche betonung *cóntumély* ist *Cenci* II 2, 34.

Eine betonung *misérable* ist aber entschieden abzuweisen. Sollte Sh dasselbe wort im selben vers mit verschiedener betonung gesprochen haben, also wie folgt

Most miserablé. — Whý, misérablé . . .??

Auch schwebende betonung würde über solch unschöne klangwirkung nicht hinweghelfen.[2]) Weitere belege weiss Mayor nicht anzuführen. Der vers *Drives miserablý* MagProd 2, 44 ist, wie notiert, mit verschleifung als zweitakter zu lesen, nicht etwa als trochäischer dreitakter mit fälschlicher betonung des adverbs.

Bleibt mithin von Mayor's beobachtungen nur das wort **1. résponse.** Die von M. bereits namhaft gemachten belegstellen *Prom* I 804; II 1, 171; *Hellas* 916 sind durch folgende neun zu vermehren: *WandJew* I 118; *Mutab* I 6; *Alast* 564[3]); *L&CDed* 14, 2; II 16, 3; VII 21, 6; *Prom* II 4, 122; *MagProd* 1, 138; 148. Ich finde jedoch auch eine ausnahme, bei welcher taktumstellung angenommen werden kann:

To sage or poet these respónses given HIntB 26.

Es macht nun Beljame in seinen noten zum *Alast* noch auf die ungewöhnliche accentlage in *Cáshmire* und *devástate* aufmerksam.[4])

---

[1]) so Mayor p. 250.

[2]) Die richtige skansion dieses verses (*Cenci* I 1, 92) auf p. 76 u. abh.

[3]) Dieses beispiel hat Beljame p. 137 citiert, der daselbst auch folgenden vers Tennyson's anzieht:

Then did my résponse clearer fall TwoVoices 12.

[4]) p. 96 u. 139.

2. Cáshmire erscheint in dem vers

Till in the vále of Cáshmire, fár within Alast 145,
während Moore in *Lalla Rookh* stets die oxytonal betonte, orthographisch verschiedene form *Cashmére* benützte, die heute mit der andern wechselt.

3. devástate. Bei den verben der endung *-ate* lässt sich eine gewisse inkonsequenz in der betonung beobachten. Für *illustrate, demonstrate* ist die paroxytonalbetonung das gewöhnliche, für *devastate* wird dieselbe nur von Walker, Knowles (1835) und Smart (1857) angegeben, während *dévastate* als häufigere betonung gilt. Von Sh wird dieses verb fast durchgängig als paroxytonon betont, s. *Alast* 613; *L&C* I 17, 4; dagegen *of dévastáted earth* QMab IV 112.

Noch nicht sind bemerkt worden:

4. revénue. Diese betonung — noch heute neben *révenue* giltig [1]) — ist Sh durchaus geläufig.

Of their revénue. — But much yet remains Cenci I 1, 33, ebenso 2, 65; Oed I 98; II 1, 12; 17 u. s.

5. cámeleópard mit volkstümlicher betonung und schreibung (*camel + leopard*) [2]) erscheint bei unserem dichter in ausschliesslicher verwendung.

Matched with this cámeleópard — his fine wit
LettGisb 240

And first the spótted cámeleópard came Witch 6, 1.

Auch aus Byron ist mir ein beispiel gegenwärtig (*Don Juan* II 6, 2); doch bedient sich der autor hier, trotz volkstümlicher betonung, der etymologisch berechtigten schriftform *camelopard.*

6. omnípresence. Diese höchst auffällige, aber doch durch mindestens zwei stellen belegte betonung dürfte auf analogischer anlehnung an *omnípotence, omníscience* beruhen.

Diffusion, one seréne Omnipresence Epips 95

And, as I looked, the bright omnipresence Triumph 343.

In beiden versen, wie auch *Alast* 613 (*devastate*) nimmt Mayor [3])

[1]) *revénue* Walker; *révenue, sometimes revénue* Ogilvie

[2]) vgl. Form III 236. 246.

[3]) p. 240.

ein unregelmässiges trochäenpaar an, hält aber eine abweichende betonung des dichters nicht für ausgeschlossen. — Die uns geläufige betonung findet sich einmal im versinnern

But in the ómniprésence of that Spirit Hellas 600.

In vielen adjektiven wechselt die tonlage je nach deren stellung.

Alex. Schmidt hat in seinem *Shaksp. Lex.* zuerst auf eine erscheinung aufmerksam gemacht, derzufolge adjektivische und substantivische oxytona im vers als paroxytona betont werden, wenn sie vor einem mit hochton beginnenden substantiv stehen.[1]) Die unschwer einzusehenden gründe, welche Schmidt für diesen vorgang gibt, hat S 148 aufgeführt und in wesentlichen punkten berichtigt: demnach ist diese erscheinung nichts als ein spezialfall konstanter taktumstellung. Gleichwohl scheint König[2]) das ganze phänomen nicht zu kennen, und auch Beljame ist, wie seine note p. 99 verrät, über dessen wesen nicht im klaren; noch weniger ist dies Forman (II 435).

Während Schipper's belege[3]) nicht über Ben Jonson hinausreichen, hat Beljame[4]) eine bunte reihe von beweisenden beispielen aus verschiedenen dichtern beigebracht, darunter für Sh 8 fälle. Folgende liste enthält sämtliche adjektiva, die von unserem dichter mit wechselndem accent gebraucht worden sind: *abrupt, adverse, antique; crystalline*[5]); *distinct, diverse, divine; entire (?), extreme; infirm, insane, instinct, intense, inverse; oblique (?), obscene, obscure, outspread; perfumed, profuse; serene, sublime, supine, supreme; transverse.* Betrachtet man diese wörter vom sprachgeschichtlichen standpunkt aus, so zeigt sich, dass einzelne derselben früher allgemein eine doppelte betonung zuliessen und dass sich die oxytonale accentlage erst allmählich festsetzte. Umgekehrt ist *adverse*

---

[1]) Unser wortlaut ist eine präcisere fassung der etwas vagen Schmidt'schen regel p. 1413—15.

[2]) *Der vers in Shakspere's dramen*, p. 72.

[3]) S. 152.

[4]) p. 97—102.

[5]) Dieses adjektiv nimmt insofern eine sonderstellung ein, als es eine doppelte betonung überhaupt zulässt (crýstallǐne: crystállǐne).

nach Murray's wörterbuch von dichtern ebenso oft oxytonal als paroxytonal (wie heutzutage giltig) gebraucht worden. Von *antíque* differenziert sich eine paroxytonale nebenform, welche mit variation der bedeutung und schreibung *ántic* ergab. Von *divérse* sehen wir eine dem sinn nach leicht modifizierte nebenform *dívers* (stets als paroxytonon betont) abzweigen, usw. Wir wollen in folgendem, ohne diese historische betrachtungsweise zu grunde zu legen, die accentlage der genannten wörter an Sh's gebrauch praktisch erforschen. Jene adjektiva bleiben nämlich

A. regelmässig oxytona

a) wenn sie nicht direkt vor ihrem zugehörigen substantiv stehen, also, um zu spezialisieren, 1) wenn sie demselben nachgestellt, 2) wenn sie durch versschluss davon getrennt sind, 3) wenn sie zwar vorstehen, aber durch andere adjektiva davon getrennt sind. Ich habe mir für diese drei spezialfälle mehr als hundert beispiele zusammengetragen, auf deren angabe ich hier wohl verzichten kann.

b) wenn das zugehörige substantiv zwar direkt folgt, aber mit senkung (mit tieftoniger silbe, zb. einem präfix) beginnt. Der fall ist ungleich interessanter als der vorige. Hier kann, ohne den jambischen charakter des verses zu stören, die letzte silbe des adjektivs den ton tragen, m. a. w. das adjektiv bleibt als oxytonon betont. Ich citiere einige beweisende stellen:

Whose náture is its ówn divíne contróul Prom IV 401
Inténse irrádiation of a mínd LettGisb 204
To móurn our lóss, róuse thý obscúre compeérs Adon 1,5
Diffúsion, óne seréne Omnipresence Epips 95
To fóllow its sublíme careér ConstSing 2, 8
Befóre one Pówer, to whích supréme contróul L&C II 8, 3.

Schwieriger liegen die verhältnisse im folgenden fall.

c) wenn das folgende substantiv einsilbig ist und selbst in senkung zu stehen kommt. Die wenigen, aber interessanten fälle seien *in extenso* citiert:

And the divíne child sáw delíghtedly[1]) HMerc 18, 6

[1]) Ich bitte wiederholt, die ganz rohe und unzureichende art der accentsetzung mir nicht zur last legen zu wollen!

Thèn a divine thought cáme to me. I filled Cycl 405
The inténse thùnder-bálls which are raining from heáven
(anapästisch) VisSea 29
Whóse inténse lamp nárrows Skylark 23
Of thé obscúre stars gleámed; — its rugged breast L&C VI 22
Alas! if Love, whose smile makes this obscúre world spléndid
Hellas 980
Obscúre cloúds, moúlded by the casual air Triumph 532
And gaily now meseéms seréne earth weárs L&C IV 32,7.

B. Die adjektiva werden paroxytona vor der tonsilbe des direkt folgenden substantivs. Natürlich ist die entscheidung dieser ganzen frage sehr schwierig, zumal für einen ausländer, der eines englischen ohres nirgends so sehr bedürfte als im vorliegenden fall. So liesse sich zb. für die versendstelle eine rückausnahme mit regelmässiger oxytonalbetonung und zusammenfallen der hebungen konstatieren: ein betonungsmodus, der unserem Sh aus zahlreichen Shakspere'schen stellen geläufig sein musste, vgl. *You look like a greèn girl.*

Darnach bei Sh:

I met a traveller fróm an antique lánd Ozym 1
Over the oracular woóds and divine seá ONaples 49
Double the western planet's serène fláme
PAthan II 5, 6 u. a. m.

Ich halte mich nicht für befähigt, in dieser diffizilen frage den schiedsrichter zu spielen und begnüge mich, in folgendem 85 Sh'sche belegstellen in zahlen, und z. t. in worten anzuführen.

ábrupt Alast 551; *ántique* R&H 97; 174; LEug 265; Ozym 1; Prom III 1, 9; Matilda 23; HMerc 1, 5; Epips 210; HellProl 32; auch L&C IV 3, 8 zählt hierher; *crystálline* in

Lulled by the coil of his crystálline streams OWWind 3, 3; ebenso L&C I 56, 9; V str. 6, 3; IX 36, 6; Prom III 3, 159[1]); IV 282; Hellas 490; 698; MagProd 2, 96; *distinct*

[1]) Im ms. entdeckten Zupitza-Schick (Archiv p. 103) an dieser stelle eine wagerechte linie über dem *a* des adjektivs; sie vermuten

Alast 195; *divine* Alast 159; L&C VI 37, 3; XII 18, 6; Cycl 276; Prom III 3, 169; Matilda 2; HMerc 86, 1; OLib 5, 9; 9, 14; ONaples 49; Epips 135; 195; *éntire* (?) Oed I 13; II 2, 72; *éxtreme* Epips 104; Adon 6, 6; 8, 5; *ínfirm* Prom IV 565; *ínsane* Cenci I 3, 160; MagProd 2, 53; *ínstinct* Hellas 143; *íntense* Alast 489; Adon 20, 8; *ínverse* Lett Gisb 261; *óblique* UnfDr 193; *óbscene* in

The óbscene bírds the reeking remnants cast Hellas 434; L&C V 50, 8; Adon 28, 2; SPolGr 8; *óbscure* in

Are tó the óbscure fóuntains whence they rise AdonStud 3, 4; ebso Cenci III 1, 357; IV 4, 100; V 4, 115; Epips 321; Triumph 432; *óutspread* Alast 177; L&C I 60, 1; II 16, 5; IV 31, 6; VII 20, 6; *pérfumed* Alast 450; *prófuse*

In prófuse strains of unpremeditated art Skylark 5; HMerc 29, 4; Adon 11, 3; *sérene* Stanz1814, 4; PAthan I 61; II 5, 6; OLib 12, 13; ONaples 135; Orpheus 94; Epips 438; EpipsStud 154; *súblime* Hellas 527; 638; *súpine* Cenci IV 4, 181; *súpreme* in

And hé, the súpreme Týrant, on his throne Prom I 208, s. ferner HMerc 61, 9; Oed I 1; und insbes. die dichtgesäten beispiele MagProd 1, 115; 120; 124; 146; 193; *tránsverse* LettGisb 109.

Auffällig ist die recht oft zu beobachtende paroxytonale betonung der präpositionen *among*, *amid* etc.; *beneath*, *between* etc.; *upon*. Es sind dies dieselben wörter, für die wir schon oben die behandlung durch aphärese, sowie durch verschleifung konstatieren konnten: hier nun lernen wir ein drittes mittel kennen, um jene gar nicht seltenen wörtchen in den versrhythmus einzupassen: die konsequente accentverschiebung. Es soll hiermit keineswegs die behauptung gewagt werden, dass jemals ein dichter *ámong* gesprochen, nicht einmal, dass er es an einigen stellen so betont habe; es soll lediglich nach dem zeugnis zahlreicher beispiele konstatiert sein, dass —

darin — und sicher mit recht! — ein accentzeichen aus der hand des dichters. Damit ist ein fall gewonnen, in welchem die ungewohnte betonung vom autor selbst notiert wurde.

wie ein jeder versadept zu bemerken oft genug gelegenheit hat[1]) — der dichter sich in den genannten wörtern die taktumstellung ganz besonders gern gestattet hat.

Bei unserem dichter vergleiche ausser zahlreichen anderen stellen für *ámòng* L&C VII 10, 6 f., welche lauten

And among mighty shapes which fled in wonder,
And among mightier shadows which pursued;

für *ámìd* L&C IV 1, 9; für *úpòn* Faust 2, 228; 263; für *bénèath* Triumph 263; 289; für *bétwèen* die bekannte stelle

(×) *Bétweèn moúntains, woods, abysses* Prom II 5, 80;

für *béfòre* Hellas 463; 916; für *béhìnd* Faust 2, 46; für *béyònd* Adon 45, 2. Vgl. auch, im selben vers wechselnd, bei Byron

Again the weather threaten'd, — ágain blew
DonJuan II 42, 1.

Zum schluss sei noch kurz darauf hingewiesen. dass die freiheiten der wortbetonung, welche Schipper in § 59—61 bespricht, bei Sh in zahllosen fällen am versschluss zu beobachten sind, namentlich dann wenn ein reim erzielt werden sollte. Wir werden von der gleichen erscheinung in unserem III. kapitel wieder zu sprechen haben; hier mögen einige wenige beispiele zur veranschaulichung genügen: *sépulchré, únisón, dissímilár* (Epips 454, 223, 143); *bírd-foòtéd* (Witch 11, 8), *rádiatéd, pénetratéd* (Epips 325, 330) und ganz ähnlich, *interpénetratéd, ánimatéd* (SensPlant 1, 66; 3, 65): alles recht auffällige, erzwungene betonungen.

Wie in den letzten beispielen müssen verschleifungen, manchmal etwas gewaltsamer art, dazu dienen, den nebenton auf die letzte silbe zu drängen: *inartículatelý* LettGisb 185; *unfáthomablý* Witch 38, 8; *inéxplicablé* HMerc 37, 6; *uncónquerablé* ebda 71, 5; ähnlich L&C IX 3, 5; HSun 11; *impérishablé* Epips 391; *álligatórs* Witch 58, 4. Hieher gehören

[1]) zb. Schipper S 153. Boyle hat sich in der besprechung einer metrischen doktorschrift (*Engl. Stud.* XXIII 319) mit unbegreiflicher strenge und unberechtigtem sarkasmus gegen eine daselbst erwähnte verwendung von *ámong* etc. ausgesprochen.

auch jene merkwürdigen bereits citierten fälle von **gelängtem** *émpiré*, wo die erst durch zerdehnung gewonnene schwache silbe (ər) zur trägerin eines versaccentes gestempelt wird.

II. Allgemeines über den Versbau.

1. Cäsur.

Der alexandriner weist bei fehlender hauptcäsur zwei, aber nicht selten auch nur éine nebencäsur auf:

From peak to peak | leap on the beams | of morning's birth
L&C IX 3, 9
Of the vast stream, | a long and labyrinthine maze
ebda XII 33, 9
In profuse strains | of unpremeditated art Skylark 5
From her maternal bosom tore | the unhappy boy
TaleSoc 6, 12.

Mit schwacher nebencäsur:

Under the lightnings ¦ of thine unfamiliar eyes OLib 11, 15.

Beispiele für gleitende lyrische cäsur im fünfhebigen vers (der dichter meinte die cäsurwörter zu verschleifen):

Do the troops mútiny? || — decimate some regiments
Oed I 103
This magnanímity || in your sacred Majesty II 1, 183
Of honour and of infamy; || nor has study
MagProd 1, 251.

Epische cäsur lässt sich in jenen zahlreichen fällen annehmen, wo das wort der einschnittstelle phonetisch schwer zu verschleifen ist, wie in

He pursúes me, he blásts me! || 'Tis in váin that I fly
BigotVict 4, 8
Blunting the keénness | of his spiritual sense QMab V 162
Of Queen Ióna. || That pleásure I well know
Oed I 311; ebenso 393
O'erflowed with golden cólours; || an átmosphere Zucca 9, 5,
sowie in den bereits citierten versen Oed I 72 (*Moses*) und 303

(persuaded); fraglich, ob *L&C* VIII 27, 3 *(mother)*.[1]) Weitere beispiele werden bei der lehre von der doppelsenkung vorgebracht werden.

Seltsam mutet die cäsur an, wenn sie — ohne folgende resp. vorausgehende nebencäsur — in den allerersten oder in den letzten versfuss zu stehen kommt, eine abnormität, die sich aus der verbalen struktur des verses erklärt:

Power, || like a desolating pestilence QMab III 176
Burns, || inextinguishably beautiful Epips 82
Rose, || and a cloud of desolation wrapped Hellas 495
Radiant with million constellations, || tinged QMab 233
And soon I could not have refused her — || thus
L&C II 27, 1.

Ähnlich, mit einer leichten nebencäsur:

Paused, || and the spirit | of that mighty singing OLib 19, 1.

Schliesslich finden sich auch verse, die eines einschnittes überhaupt ermangeln, da ihre verbale zusammensetzung einen solchen nicht zulässt, vgl.

By his thought-executing ministers Prom I 387
With the Antarctic constellations paven Witch 48, 3.

2. Enjambement.

Mayor stellt p. 226—229 eine inhaltsreiche liste jener fälle auf, in welchen Sh die versschlüsse überschreitet, dh. enjambement anwendet. Die beispiele sind nach folgenden kategorien geordnet:

1. versschluss trennt verb vom objekt, oder hilfsverb vom hauptverb
2. „ „ präposition vom zugehörigen casus
3. „ „ adjektiv oder pronomen vom zugehörigen nomen

---

[1]) Einen fall epischer cäsur konstatiert Beljame p. 124 in dem vers
Uniting their close union; the wóven leaves Alast 445;
mich dünkt aber eine lesung *thé wòven leáves* vollkommen Shelley-like, vorausgesetzt dass man die schwebende betonung mit der nötigen delikatesse vorzutragen versteht.

4. versschluss trennt genitiv vom übergeordneten substantiv
5. „ „ conjunktion von dem dadurch eingeleiteten satz
6. „ „ adverb vom zugehörigen wort.

Dass die aufstellung von listen wie die hier erwähnte bedeutende resultate liefert, kann mit bestem willen nicht behauptet werden. Ja, der inhalt solcher listen ist an sich schon anfechtbar, solang man — wie hier — über den in frage stehenden begriff nicht im reinen ist: je nach seiner individuellen stellung zur sache wird der eine forscher eine namhafte anzahl von fällen beibringen, die in der „liste“ eines anderen mangeln! Wenn König[1]) in versen wie den folgenden enjambement konstatieren darf,

O dear father,
Make not too rash a trial of him Shak.Tempest I 2, 466,
She's a lady
So tender of rebukes that words are strokes Cymb III 5, 39,

dann würde es sich künftighin verlohnen, — man verzeihe mir die hyperbel — statt der enjambierten verse solche zu sammeln, welche kein enjambement aufweisen! Wohin kämen wir, wenn wir an einen dichter die forderung stellten, seine gedanken in den käfig kleiner verschen einzusperren, seine ideen und satzglieder so zu ordnen, dass sie sich in die vorgeschriebene fünftaktige periode wohl fügen —!

Wer Sh's eigenart kennt, ist von vornherein überzeugt, dass *run-on-lines* ein wesentliches charakteristikum seiner dichterischen sprache sein müssen. Schipper stellt in dieser und anderer beziehung Sh's blankvers mit dem Milton'schen zusammen und konstatiert in einigen werken Sh's über 55 % enjambements. Zu dem S 219 angezogenen beispiel aus *Epips* 91 ff. möchte ich drei weitere fügen:

And human hearts, which to her aery tread
Yielding not, wounded the invisible
Palms of her tender feet where'er they fell Adon 24, 3,

oder: *The strength and freshness fell like dust, and left*

[1]) l. c., p. 110.

The action and the shape without the grace
Of life. The marble brow of youth was cleft
With care; and in those eyes where once hope shone,
Desire, like a lioness bereft
Of her last cub, glared ere it died; each one
Of that great crowd sent forth incessantly
These shadows, etc. Triumph 521.

Vortrefflich eignen sich starke enjambements für den humoristischen stil:

But a disease soon struck into
The very life and soul of Peter —
He walked about — slept — had the hue
Of health upon his cheeks — and few
Dug better — none a heartier eater. PBell VII 9.

Für Sh haben wir noch zwei abnorme spezialfälle zu erwähnen: enjambement eines und desselben wortes, und enjambement von strophe zu strophe.

Der erstere fall ist zweifelhafter natur und kaum endgiltig zu entscheiden. Woodberry hat ihn zuerst notiert.[1]) Die verse *Hellas* 620 f. lauten

He stood, he says, on Chelonites' [2])
Promontory, which o'erlooks the isles that groan.

Die geschichte dieser verse ist, weil mit irrtümern der verschiedensten art und herkunft durchsät, etwas schwierig zu studieren.[3]) Die zwei zeilen repräsentieren insofern ein *par nobile fratrum*, als die erste just am ende einer silbe ermangelt, die zweite aber eine solche am anfang zuviel besitzt. Es lag also die folgerung recht nahe, welcher Woodberry zuerst ausdruck gegeben, indem er zu v. 620 die note fügte: "The initial extra syllable of the next line supplies what is missing metrically, and taken together the two lines are complete", m. a. w. wir hätten hier ein merkwürdiges enjambement innerhalb éines wortes vor uns, und die beiden

---

[1]) *Woodb* III 469, 483.

[2]) In der durch Woodberry festgelegten fassung; hierüber sogleich näheres.

[3]) s. Form III 73, Sh's fehlerliste ebda IV 572, Woodb III 469.

zeilen waren — nach Woodberry — gemeint und könnten gedruckt werden

He stood, he says, on Chélonites' pró-
-montóry which o'erlooks etc.

Eine äusserliche abtrennung mochte Sh vielleicht allzu kühn erschienen sein.[1])

Der Woodberry'schen auslegung widerspricht nun aber die lesart Rossetti's und Forman's: bei diesen geht nämlich v. 620 auf *upon Chelonites* aus, was eine (falsche) betonung *Chelónités* nahe legen würde. In der that ist es sehr plausibel, dass Sh beim entwurf der stelle so betont und erst späterhin notdürftig ausgebessert hat. Die etymologisch berechtigte accentlage ist natürlich *Chélonites* (*Χελωνιτης* (ῑ)).

Der zweite fall betrifft enjambements zwischen verschiedenen strophen, eine erscheinung, von der bereits Mayor notiz genommen hat, indem er citierte

1) *OLib*[2]), woselbst strophe 18 schliesst — *The solemn harmony*, während das zugehörige verb *Paused* den anfang der 19. strophe bildet. Das gleiche verhältnis liegt vor beim übergang von str. 4 zu 5, was M. verschweigt.

2) *HMerc*, str. 40 schluss — *baby, who*; str. 41 beginn *Lay* (M. vergisst weitere strophische enjambements in demselben gedicht zu erwähnen, nämlich str. 30 f.; 46 f.; 51 f.; 71 f. und 88 f.).

Das dritte von Mayor angeführte beispiel (*Triumph*) zählt überhaupt nicht hierher. Die dreizeiler der terza rima sind keine strophen im eigentlichen sinn des wortes[3]) — andernfalls müsste Mayor in gedichten dieser reimform strophisches enjambement (also eine erscheinung, die als kühne lizenz auszulegen ist) auf schritt und tritt konstatieren!

3) Eine anzahl der interessantesten beispiele aus *L&C* und *PBell* ist Mayor überhaupt entgangen, nämlich *run-on*

---

[1]) Im humoristischen genre machen sich dergl. wortzertrennungen ausgezeichnet und sind auch in allen literaturen mit glück kultiviert worden.

[2]) Bei Mayor p. 227 fälschlich "*Liberty*", welches ein anderes gedicht aus dem jahre 1820 ist.

[3]) Über diesen punkt vgl. unser IV. kapitel.

lines in den strophen *L&C* III 29 f.; IV 18 f.; VI 25 f.; 42 f.; XI 11 f.; XII 1 f.; 14 f. (wobei einige fälle minder strengen enjambements übergangen sind), und *PBell* II 8 f.; VII 2 f.

Die erscheinung strophischen enjambements dünkt mich deshalb besonderer beachtung wert, weil sie recht eigentlich eine durchbrechung der form zu nennen ist. Denn mag der schluss eines einzelverses für die einkleidung der gedanken keine absolute grenzscheide bedeuten, so muss dem strophenende das recht eine gedankenreihe abzuschliessen zugestanden werden; strophisches enjambement hebt somit das eigentlichste wesen der strophischen form auf. Beachten wir, dass dasselbe fast nur in dichtungen heiteren genres und in einem werk der früheren periode auftritt.

3. Taktumstellung.

Theoretische auseinandersetzungen über die viel umstrittenen erscheinungen der ‚taktumstellung‘ und ‚schwebenden betonung‘ — über deren wesen *adhuc sub judice lis est* — wären hier nicht am platz, sosehr es einen metriker, der es mit seinem gegenstand ernst nimmt, drängen muss, seiner an vielen beobachtungen gebildeten überzeugung ausdruck zu geben. An dieser stelle jedoch sei nur für Sh's eigengebrauch konstatiert, dass der dichter sich der taktumstellung im weitesten mass bedient — was ihm aber in den wenigsten fällen als nachlässigkeit anzurechnen ist; denn zahlreiche stellen beweisen, dass er dieser freiheit als ein echter meister mit bewussten künstlerischen zielen gewaltet hat.[1]) Auf einige wirksame stellen sei hier hingewiesen:

And they will cúrse mỳ name and thee
Because wè are feárless and free ToWillSh I 2, 7

And leave — whàt memory of our having been?
Infamy, blood, tèrror, despair? Cenci V 3, 44

And holding his breàth, died. — There remains nothing
V 2, 184,

[1]) Vgl. Mayor p. 247: "Those lines often subserve a higher poetical purpose. (Certain words) gain immensely in force by the break in the regular rhythm".

im letzten beispiel mit malerischem effekt, wie auch mit prachtvoll musikalischer wirkung in der schilderung des ebbenden meeres:

And from the waves, soùnd like delight broke forth
Hàrmonizing with sólitude J&M 24, und ganz ähnlich Prom II 5, 97 und Epips 564,

oder wenn von den durch felsen brechenden stromeswellen die rede ist:

And a vàst river
Over its rocks ceàselessly bursts and raves MBlanc 13.

Der folgende glänzende passus leidenschaftlicher rede zeigt so recht, welche grossartige wirkung eine meisterhafte behandlung unseres kunstmittels zu erzielen vermag:

I have bòrne much, and kissed the sacred hand
Which crushed us to the earth, and thought its stroke
Was perhaps some paternal chastisement!
Have excùsed much, doùbted; and when no doubt
Remained, have sought by patience, love and tears
To soften him, and when this could not be,
I have knèlt down through the lòng sleepless nights
And lifted up to God, the father of all,
Pàssionate prayers: and when thèse were not heard,
I have still borne etc. Cenci I 3, 111.

Damit soll nicht gesagt sein, dass Sh sich nicht auch hie und da unschöne taktumstellungen erlaubt hätte, accentlagen, die lediglich als metrischer notbehelf gelten können, da sie die harmonie des verses wesentlich beeinträchtigen. Dass die fragmentarisch hinterlassenen gedichte, an welche der früh dahingegangene keine feile mehr legte oder legen konnte, manchen knorrigen vers aufweisen, wie

Flares, a light more dread than obscurity Medusa 4, 8
Envying the unenviable; and others Ginevra 30
Were or had been eyes: — "If thou canst, forbear Triumph 188,

darf uns füglich nicht wunder nehmen. Aber auch in gefeilten, vollendeten gedichten bleibt uns dergleichen nicht erspart:

I demand who were the participators Cenci V 2, 3
Its plumes are as feathers of sunny frost Prom IV 221 [1])
At the Earth-born's spell yawns for Heaven's despotism 555.

Weitere beispiele unschön gebauter anapästischer verse werden später [2]) erwähnung finden.

Ein spezieller fall von accentverschiebung ist die — man muss gestehen, unschöne — bei Sh häufige metrische [3]) betonung des artikels oder ähnlicher ganz schwacher partikeln. Aus einer unsumme von belegen genüge es, ein besonders interessantes beispiel herauszugreifen:

Of thé good Titan, ás storms tear the deep,
And beasts hear thé sea moan in inland caves Prom I 580.

Die bisherige forschung hat sich als hauptaufgabe in puncto taktumstellung die beantwortung der frage vorgelegt, in welchen versfüssen die taktumstellung eigentlich eintreten könne? Wer für diese m. e. ganz und gar nebensächliche und für das wesen der erscheinung absolut bedeutungslose frage interesse hegt, möge die — sachlich nicht einmal einwandfreien — listen nachlesen, welche Mayor auf 11 seiten (p. 237 bis 247) und Beljame auf 6 seiten (p. 77 bis 80 und 83 bis 84) zusammengestellt haben. *Χωρις το τ' εἰπειν πολλα και τα καιρια.*

Über einige fälle konstanter taktumstellung in oxytonis wie *divine, among* ist oben [4]) gehandelt worden.

4. Aussermetrische Silben.

Unter ‚aussermetrischen silben' verstehen wir solche, die im vers entweder überzählig stehen oder vermisst werden.

---

[1]) Die von Rossetti vorgeschlagene, von Forman gebilligte emendation *Its feathers are as plumes* war mithin unnötig, s. auch Woodb III 428: "The conjecture is a metrical correction for the sake of a regularity that Sh did not seek for, the line as it stands being more characteristic". Das ms. gibt der überlieferten lesart recht, vgl. *Archiv* CIII 320 u. CII 310.

[2]) am ende dieses kapitels, p. 93 f.

[3]) metrische, nicht dynamische (oratorische)!

[4]) p. 51 u. 54 f. u. abh.

I. Überzählige Silben.

A. 1 überzählige Silbe.

Es findet sich im vers dann und wann eine überzählige wortsilbe, die fast immer durch eine mehr oder minder gut durchführbare verschleifung zu der nebenstehenden metrisch berechtigten silbe gezogen werden kann. Die näheren bedingungen dieser verschleifung haben wir im I. kapitel auseinandergesetzt. Doch nehmen wir hier abermals veranlassung darauf hinzuweisen, dass Mayor in seinem von den *Extra-metrical Syllables* handelnden abschnitt p. 231 ff. eine reihe von versen aufzählt, deren überfliessende silben als solche nicht empfunden werden, da sie sich ungemein leicht verschleifen lassen, ja geradezu verschleift werden müssen, wenn der vers nicht lahm und unharmonisch klingen soll. Mayor wird hiemit unseres dichters eigenart umso weniger gerecht, als Sh sogar in jenen zahlreichen fällen, wo sich eine kaum durch verschleifung zu beseitigende überzählige wortsilbe aufdrängte, eine — allerdings kühne, weil nicht phonetische [1]) — verschleifung im auge gehabt hat.

a) Am versanfang („auftakt").

Ausser verschiedenen auf p. 38 ff. u. abh. genannten beispielen vgl.

On this heárt of many wounds . . . QMab VII 162
With its wintry speed . . . Alast 543
Of my bitter heart and . . . R&H 777
Are awáke through all the broad noon-day [2]) Prom II 2, 25.

Ein fall liegt vor, in welchem wegen der zwischenliegenden pause der doppelte auftakt nicht einmal zeitlich zu verschleifen ist:

We — are wé not formed, as notes of music are
Epips 142.

---

[1]) sondern zeitliche. Siehe über diesen punkt die kontroversen zwischen Abbott, Ellis und Mayor zb. in *Transact. Phil. Soc.* 1873—74.

[2]) Eine fünftaktige messung des verses, wie sie Helene Richter's übersetzung des *Prom* aufweist, würde das gesamte strophensystem über den haufen werfen.

Rossetti, kurz entschlossen, streicht das unbequeme *We*, während Forman just die unregelmässigkeit des verses "peculiarly beautiful and characteristic" findet.[1]) Sh selbst glaubte hier wohl vokalische synizese anzuwenden.

Der auffallende scheinbar doppelte auftakt in *Hellas* 621 ist p. 59 f. erklärt worden; in der stelle *Prom* II 4, 57 ist wahrscheinlich mit synaerese *of únreal* zu lesen.

Auch zu beginn von versen fallender bewegung, namentlich im vierhebigen schema, ist — nach einem seit Shakspere und Milton anerkannten brauch — ein überzähliger auftakt oft zu finden; in gedichten strengeren schemas allerdings selten, so in der *Skylark* nur 6 mal unter 105 versen. In weniger strengem trochäischem schema findet sich sogar doppelter auftakt, so in den *LEug* 4 mal[2]) — aber stets mit silben, welche Sh zu verschleifen gewohnt war.

b) Im versinnern.

Auch an folgenden beispielen — denen verschiedene im I. kapitel und *sub* ‚Epische cäsur‘ genannte beizuzählen wären — ist leicht zu sehen, dass der dichter sich der überfliessenden silbe wohl bewusst war, dass er sie nicht vermied, weil er sie vermittelst einer (kühnen) verschleifung einer anderen vollgiltigen silbe anzupassen meinte.

The night of so mány wretched souls QMab VI 19
A's a lóver or a cámeleon Prom IV 483
Núrslings of immortality! I 749
To cúrtain her sleéping world. Yon gentle hills QMab IV 8
The victims, and hoúr by hour, a vision drear
L&C XI 11, 5.

Dergleichen überflüssige silben begegnen gern da, wo sich eigennamen schlecht in den versrhythmus einfügten:

And the whirlwinds hówl in the caves of Inisfállen
SpectHors 35
Bernárdo, condúct you the Lord Legate to Cenci IV 4, 20; an letzterer stelle wird doch wohl die auch sonst (I 2, 17)

---

[1]) II 374.
[2]) Nämlich v. 2; 67; 278; 336. Mayor p. 233 zählt nur 3 solcher fälle.

gebrauchte englische nebenform *Bernard* angesetzt werden können.

Am ende von abschnitten, oder bei geteilter dramatischer rede ist eine überzählige silbe oft aus versehen oder bequemlichkeit stehen geblieben, und diese unregelmässigkeit, weil der fluss des verses an sich unterbrochen ist, entschuldbar: vgl. QMab IV 89 *(E'den. ||| Hath Náture's)*; MagProd I 18 *(expéct you. ||| I cánnot)*; 276 *(dówry. ||| And íf)*; wahrscheinlich auch Hellas 187 *(spirits. ||| That shoút)*. Von einigen stellen unfertiger werke ist hier abgesehen worden. — In der ersten zeile von *WWand* sehe ich keinen grund zu einer emendation, wie sie Mayor p. 252 für nötig erachtet.

c) Am versende.

Das ende von versen mit steigender bewegung ist, soweit nicht strophische gründe massgebend waren, jederzeit nach belieben gestaltet worden; bestimmte künstlerische absicht lag m. e. dabei nicht vor. Aus diesem grunde stehe ich den häufig aufgestellten listen über versausgänge sehr skeptisch gegenüber.

Weiblicher versschluss ist auch bei Sh gewöhnlich, aber wie es scheint seltener als bei anderen dichtern, worüber zu vergleichen Mayor p. 231 und S 360, 373, welch letzterer unter je 200 versen der folgenden dichtungen die angegebenen fälle klingenden ausgangs gezählt hat: in *QMab* 5, *Alast* 2, *Prom* 15, *Cenci* 21, *Oed* 46, ähnlich *Cycl, Faust*, etwas weniger *Hellas*. — In éinem fall dürfte Mayor [1]) unrichtig skandiert haben, nämlich mit seiner annahme weiblichen versausgangs in

No thought on my dead memory? ||| Alas, Love! J&M 492.

Seltener ist doppelter weiblicher, ‚gleitender' versschluss. Auch hiefür gibt Mayor p. 232 einige — aber nicht genügende — beispiele: die erscheinung ist bedeutsam genug, dass sich eine darstellung sämtlicher fälle verlohnte! Denn eine anfügung mehrerer silben am versende beruht auf einer gewissen lässigkeit; sie ist ein billiges mittel, gewisse worte (wortsilben) im vers noch unterzubringen, ohne rhyth-

[1]) p. 260.

mus und versbild zu stören. In diesem punkte hat sich Sh an vielen mustern der elisabethanischen literatur gebildet. Sehen wir genauer zu, so erkennen wir, dass er sich solche gleitende ausgänge nur in den ersten und in solchen späteren werken gestattet hat, die nach seinem eigenen geständnis ohne besondere sorgfalt hingeschrieben wurden. Die folgenden beispiele waren darum meist *QMab*, *Hellas*, *Oed.* zu entnehmen; abgerundete werke wie *Prom* enthalten dergl. ausgänge nirgends, *Cenci* nur an 1 stelle. In *QMab* notierte ich [*authórity* III 133,] *hélplessness* VII 39 (also keineswegs als alexandriner aufzufassen, der ja aus dem context ganz herausfallen würde!); in Hellas *Jánizars* 240; *Ambássador* 528; *mútiny*[1]) 532; *ádmiral*[1]) 634; *abándon me* 390.[2]) Ferner *áttributes* MagProd 1, 160; *Dárdanus* Cycl 594; *Giácomo* Cenci II 1, 132; *illúminate*[1]) Faust 2, 114; [*grávity* 369]. Zahlreiche beispiele aus *Oed* könnten auch angeführt werden; so bildet *májesty* gleitenden ausgang in I 78; II 1, 95; 183; 2, 74 (dagegen *májestý* männlich I 92!); andere wörter I 103; 195 *(disinhérited)*; 201; 301 *(caúliflowers!)*; II 1, 71 *(innocent*[1])*)*; 2, 37. Unangenehm wirken diese gleitenden versschlüsse bes. dann, wenn auch in der cäsur überzählige silben stehen wie in den weiter oben *sub* ‚gleitende lyrische cäsur' citierten versen *Oed* I 103; II 1, 183.

Besondere beachtung verdient die stelle *LettGisb* 82 f., wo der gleitende reim *státical* dem männlichen *mathemáticál* entspricht.

B. Mehrere überzählige Silben.

Enthält ein innerhalb eines strengeren schemas stehender vers mehrere überfliessende silben, dergestalt dass seine

---

[1]) Diese wörter lassen sich zwar leicht verschleifen, bilden hier aber gleitenden versschluss, da sie in ihrer stellung am versende sich folgenden worten nicht anlehnen können. Da wo vollständige elision möglich ist wie bei *victory* (Hellas 239; 488), *lottery* (Oed I 128), wohl auch *chosen one* (Prom II 5, 33), wird nur weiblicher ausgang erzielt.

[2]) Der volle vers lautet

Another — "God, and man, and hope abandon me.

Forman hält ihn für einen alexandriner, welchen Rossetti durch amputation der beiden *and* kurieren will: doktor Eisenbart!

hebungszahl über die norm hinauswächst, so liegt — man darf ruhig sagen, in allen fällen — ein versehen des dichters zu grunde, und dies ist namentlich begreiflich im dramatischen vers bei geteilter rede. Dabei hat es den anschein, als habe der dichter prinzipiell in späteren redaktionen eine bessernde änderung nicht mehr anbringen wollen.

Im voraus sei hier bemerkt, dass ganz und gar unfertig hinterlassene werke im allgemeinen nicht in den rahmen dieser untersuchungen gezogen worden sind, um nicht die folgenden abschnitte mit allzu viel ballast zu beschweren.

a) Ein vierheber steht fälschlich für einen dreiheber (7 fälle).

1. ToWillSh I 5, 2—4.

2. HPan 3, 5—8.

3. Epithal II 2, 4.

4. FadViol 1, 4; hier wohl nur im interesse der emphatischen wiederholung des *thee*.

5. ONaples 10. Da das schema, wie wir weiter unten sehen werden [1]), drei hebungen gebieterisch verlangt, so ist die streichung des wortes *Ocean* eine änderung, der sich Sh gewiss selber freudig unterworfen hätte.

6. ebda 86 lässt sich der zusatz *aghast* streichen, worüber im IV. kap. näheres.

7. L'The cold Earth' 4, 1. Die unregelmässigkeit wird hier durch den zusatz *beloved* hervorgerufen, der auch die reimordnung stört. Doch verdient wohl beachtet zu werden, dass just dieser zusatz die zeile zu einer vierhebigen macht, und dass das gleiche strophenschema mit vierhebigen anfangszeilen in einem inhaltlich blutsverwandten und nicht viel später entstandenen lied (*L 'That time'*) auftritt.

b) Ein fünfheber fälschlich für einen vierheber (3 fälle).

1. Den vers *TwoSpir* 45 citiert Mayor p. 252, indem er streichung des epithetons *silver* befürwortet.

2. Die strophe *PBell* IV 14 ist durchaus fünfhebig, ver-

[1]) In unserem IV. kapitel, 2. abschnitt.

anlasst durch das citat aus Boccaccio, dessen wortlaut sich schwer in kurzzeilen bringen liess.

3. In *ONaples* 15 liesse sich wohl *living* missen? Wenn man schon reformatorisch zu werke gehen will (und ich selbst bin fest überzeugt, dass Sh uns für derartige metrische korrekturen dank wissen würde), so korrigiere man zuerst die bedeutungsvollen oden- und hymnensysteme, in denen die genaue beobachtung der form in kehr und gegenkehr von grösserer wichtigkeit ist als in einem volksmässigen liedchen oder einer burlesken epyllie.

c) Ein sechsheber für einen fünfheber.

α) im dramatischen vers (4 fälle).

Bei geteilter, bes. mehrfach geteilter rede finden sich derartige überlange verse in

1. Cenci IV 3, 8

2. ebda I 3, 70

Oh, hórriblé! I will depárt. — And I. — No, stay!

Durch verschleifung von *horrible* und zusammenziehung von *I will* zu *I'll* wäre der vers regelrecht zu gestalten.

3. ebda V 2, 19 ff., bei Forman in der überlieferten (nicht zu billigenden) anordnung gedruckt:

(19) *Now let me die.*

(20) *— This sounds as bad as truth. Guards, there,*

(21) *Lead forth the prisoners! . . .*

. . . Look upon this man,

wodurch sich zwei verskrüppel ergeben: ein zweihebiger (19) und ein vierhebiger (20). Rossetti's arrangement[1]) sucht diesem missstand abzuhelfen, schiesst aber wieder über das ziel hinaus, während das nachfolgende in Sh's sinn gelegen haben könnte:

(19) *Now let me die. — This sounds as bad as truth.*

(20) *Guards, there, lead forth the prisoners!*

[Enter *Lucretia* . . . . .]

— Look upon this man;

(21) *When did you* etc.

Der auf grund unserer anordnung sich ergebende sechsheber

---

[1]) reproduziert bei Form II 110.

würde durch die scenische unterbrechung vollständig entschuldigt.

4. *Faust* 1, 56 ist wohl versehentlich als alexandriner stehen geblieben. Hiegegen ist in *Oed* II 1, 188 allenfalls kontraktion der silben *at the ap-* zu wagen. In zahlreichen anderen anscheinend sechshebigen versen ist, wie eben auseinandergesetzt, gleitender versausgang anzunehmen. — *Prom* enthält vier scheinbar aus dem fünfhebigen context herausfallende alexandrinische verse, die sich bei näherer prüfung sämtlich als quinare entpuppen. Die zeile

Ha! I scent life! — Let me but look into his eyes! I 338

endigt in der handschrift[1]) mit den worten *in his eyes*: eine emendation ist also wohl begründet. I 433 und II 5, 33 sind hingegen mit verschleifung von *cloven, to th'* und *chosen* als regelmässige quinare zu lesen. Auch der vers

Who is the master of the slave? — If the abysm
II 4, 114

bedarf der von Rossetti befürworteten streichung des beglaubigten artikels vor *master* nicht, die doppelte zusammenziehung von *Who is* und *th' master* dünkt mich nicht unnatürlich.

β) im epischen und lyrischen vers (11 fälle).

1. *PAthan* II 2, 59.

2. *Mar* 9, 5.

3. *Ginevra* 160.

4.—5. In seiner vorrede zu *L&C*[2]) bemerkt Sh, er habe "*most inadvertently*" einen alexandriner inmitten einer stanze stehen lassen und bitte den leser, dies versehen als einen druckfehler beurteilen zu wollen. Wie zu erwarten, hat eine schärfer nachprüfende kritik mehr als einen fall solcher überlanger verse gefunden, nämlich

Of whirlwind, whose fierce blasts the waves and clouds confound IV 27, 5

"*Fair star of life and love*", *I cried*, "*my soul's delight*
IX 36, 5

und vielleicht auch

---

[1]) s. *Archiv* CII 306, vgl. auch p. 39 u. abh.

[2]) Bei Form I 93.

Are children of one mother, even Love — behold!

VIII 27, 3,

eine zeile, in der Rossetti kurzer hand *even* streicht, während der vorsichtigere Forman sie mit verschleifung von *mother* und *even* als quinar lesen will: wir hätten damit einen weiteren fall von epischer cäsur gewonnen, da freistehendes *mother* sonst nirgends verschleift auftritt.[1]) — Dagegen ist die von Garnett (bei Form l. c.) als alexandriner bezeichnete stelle

By winds which feed on sunrise woven, to inchant

V 44, 3

wahrscheinlich mit verschleifung von *woven* und synizese in *to inchant* als fünfheber gemeint.

(6.—11.) Interessant sind jene fälle, in denen ein unberechtigter alexandriner am schluss einer strophe oder einer fünfhebigen tirade auftritt. Dass dem dichter dabei der typus der spenserstanze vorschwebte, ist im falle *Quest* sehr wahrscheinlich; jedenfalls sind dies die einzigen beispiele, in denen die unregelmässigkeit vom autor gewollt war.[2]) Die fälle sind

6. *War* 62

7. *HMerc* 32, 8.

8. ebda 97, 8 (zugleich schlusszeile des ganzen). Dieser selbe vers findet sich in einigen der anderen hymnen:

9. *HEarth* 29 und

10. *HMin* 20.

11. *Quest* 1, 8, wozu Todhunter bemerkt: "This last line rather mars the music with its redundancy . . . Even a good alexandrine would be an unwarrantable license, as it would quite spoil the balance of the stanza" [folgt eine conjektur.][3]) Nach meiner ansicht ist der vers als sechsheber gedacht gewesen, indem der dichter beim entwurf der anfangsstrophe sich über die zu wählende form noch nicht ganz klar war.

Das letzterwähnte beispiel hat auch Mayor bemerkt, der

---

[1]) s. p. 35 u. abh.

[2]) Vgl. auch unsere genaueren ausführungen im IV. kapitel, I, B, 3.

[3]) *A Study of Sh.* p. 226.

daselbst[1]) den p. 21 besprochenen vers *Witch* 53, 4 als alexandriner auffasst.

d) Ein siebenheber fälschlich für einen sechsheber findet sich 3 mal in *L&C* als schlussvers einer spenserstanze, nämlich

I turned in sickness, for a veil shrouded her countenance bright
V 44, 9

On the gate's turret, and in rage and grief and scorn I wept!
VI 3, 9

A confident phalanx, which the foes on every side invest
13, 9.

Das verdienst, auf diese anormalen verse hingewiesen zu haben, scheint Forman zu gebühren. Sh hätte diese überlangen zeilen, wie derselbe herausgeber bemerkt[2]), wahrscheinlich auf die normale hebungszahl reduziert, muss dieselben aber wohl übersehen haben.

II. Fehlende Silben.

A. 1 fehlende Silbe.

Hie und da vermissen wir innerhalb eines verses eine metrisch erforderliche silbe: eine senkung, fraglich ob auch eine hebung. In den meisten fällen lag ein bestimmter anlass zur unterdrückung derselben vor, und in vielen ist nach anderer richtung hin genügender ersatz dafür geschaffen.

a) Am versanfang („fehlen des auftakts", "*initial truncation*").

Im allgemeinen sei hier auf die ausführungen S 34 ff. und namentlich auf den für unseren Sh bedeutungsvollen passus S 36 verwiesen: „Diese Freiheit ist namentlich oft in solchen fällen anzutreffen, wenn auf dem ersten wort des verses ein besonderer nachdruck liegt, sodass dadurch die fehlende senkung gewissermassen ersetzt erscheint." Diese beobachtung konnte — oder wollte — der *British Critic* im

[1]) p. 252.
[2]) Form I 198, vgl. auch 93.

april 1811 noch nicht gemacht haben, als er[1]) gegen Victor und Cazire's poetische verbrechen, namentlich wegen ihrer mangelnden formvollendung ein erbarmungsloses verdammungsurteil aussprach und in seiner urteilsbegründung als besonders gravierend folgende verse (aus einem gedicht anapästischer bewegung) anführte

My excúse shall be húmble, and fáithful, and trúe
Súch as I feár can be made but by few —[2])

(fehlen des auftaktes im zweiten vers: nach dem doppelten auftakt des ersten etwas unerwartet, aber durch die betonung des wortes *such* notdürftig aufgewogen).

Solches fehlen des auftaktes findet sich bei Sh oft. Zu den belegen, die Mayor p. 233 f. gibt (darunter: (××)*Spéctres wé* Prom IV 12; (××)*Leáps on the báck* Cloud 33), möchte ich noch fügen *Cloud* 23; 25; sodann (××)*Ghósts of the deád!* Irv II 1, ebenso zeile 2 und 7 vor den nachdrucksvollen worten *rise* und *oft;* FalsVice 66 und 89; Laurel 1; QMab IX 219 (*Fást and fár* als aufzählung, vgl. weiter unten); PBell IV 10, 1, wo Rossetti *although* einsetzt. An einer anderen stelle

Thró' the air and óver the sea we sped L&C III 5, 2

liegen die verhältnisse ähnlich, vgl. Forman z. d. st.[3]) — In den versen

— *Cry aloud*
(×) *A'hasvérus! and the caverns round*
Will answer etc. Hellas 174

möchte man glauben, der auftakt sei mit höherer künstlerischer absicht, gleichsam als sammelpause vor dem lauten ruf, unterdrückt worden.

In schwierigen strophischen gebilden muss hie und da fehlen des auftaktes angenommen werden, um auf die erforderliche hebungszahl zu kommen:

(×) *Néws of birds and blóssoming* HIntB 5, 10

---

[1]) S. bei Woodb IV 394.

[2]) In *VC* I 45. Das gedicht ist sozusagen Elizabeth Sh's eigentum.

[3]) Seine merkwürdig gewundene metrische illustration der zeile lautet (I 150): "Of course *Thro'* must not be slurred, but pronounced with a special stress, its one heavy syllable doing duty for a whole foot."

(⨯) *Betweėn mountains, woods, abysses* Prom II 5, 80
(⨯) *Clóthed itself, sublime and strong* OLib 1, 7 u. ö.

In solchen fällen liegt aber meist klare absicht des dichters zu grunde, der die in jambische oden- und hymnenformen eingestreuten kürzeren verse — wahrscheinlich im interesse schöner abwechslung — gern trochäisch baute; dies ist bes. deutlich in der *OLib* zu erkennen.

Beispiele aus unfertigen gedichten (wie *Charles* 2, 120) sind hier, wie sonst, übergangen.

b) Im versinnern (*"internal [medial] truncation"*).

Im weiteren sinne zählen alle jene fälle hieher, die wir vorne *sub* zerdehnung[1]) gaben: denn dort wurden die phonetischen bedingungen für silbengeltung erst durch die vokallängung resp. vokaleinschiebung gewonnen.

In den anderen, eigentlichen *syllable pause lines*[2]) liegen verschiedene gründe für den ausfall einer silbe vor, die wir zur besseren übersicht in kategorien stellen. Wie wir sehen werden, ergibt sich in sämtlichen fällen eine durchaus natürliche und ungezwungene erklärung für das fehlen der senkung; und es muss uns nur wunder nehmen, dass Mayor in vielen dutzenden von fällen zu ganz gezwungenen zerdehnungen[3]) oder zur annahme von verderbter lesart greift, welch letztere er dann *tant bien que mal* zu verbessern sucht.

1. Fehlen einer silbe **in geteilter rede,** beim übergang von abschnitt zu abschnitt etc.

Der fälle sind nicht viele; es liegt ihnen wohl meist ein versehen des autors zu grunde.

But shakes it not. (⨯) *Murder! Murdėr! Murder!*
Cenci IV 4, 52; über I 1, 92 weiter unten.
A jury of the pigs. — Pick them then Oed I 295.

Rossetti schlägt für letzteren vers die einfügung von *Go* vor, Forman die — Sh recht unähnliche — von *Well*. In der stelle

[1]) p. 41 ff. u. abh.

[2]) d. h. "lines in which the pause takes the time of a defective syllable" Elze, *Notes on Elizabethan Dramatists* Halle 1880/4 p. 122.

[3]) Von der qualität eines *hĕ're.*



My sweét child, knów you (˘) — *Yet speák it nót*
Cenci III 1, 59

ist die hastig abwehrende bewegung Beatricens ein vorzüglicher pantomimischer ersatz für die gesprochene silbe.

In *Cenci* III 1, 179 ist nach unserer auffassung eher zerdehnung des wortes *lightning* als ausfall einer senkung nach vollgemessenem *arbiter* anzunehmen [1]); zweifelhaft bleibt Hellas 893.

2. zu rhetorischen zwecken, u. zw.

α) in kräftiger satzpause, zb. nach einem ausruf.

Aus der einfachen überlegung, dass eine stärkere artikulation das akustische gleichgewicht mehr als eine schwächere zu stören im stande ist, dass mithin für das ohr mehr zeit erforderlich wird, um das gestörte gleichgewicht wiederherzustellen, ergibt sich die folgerung, dass die wucht des ausrufs — weil mehr zeit absorbierend — den ausfall von silben ganz besonders leicht ermöglicht. [2])

Ein vers, an dem mit mehr ausdauer als erfolg herumtheorisiert wurde, ist der folgende

Guiltý! (×) *Whó dares tálk of guílt?* Cenci IV 4, 111,

mit bedeutender rhetorischer pause, die die zeitdauer der senkung mindestens ausfüllt. Mayor misst ihn mit zerdehnung von *dares*

Guiltý! Who dáres tálk of guílt?

---

[1]) Vgl. p. 46 u. abh.

[2]) Als der verfasser im jahre 1898 die oben entwickelten theoreme zu papier brachte, ahnte er kaum, dass dieselben den reiz der neuheit und originalität schon verloren haben würden, wenn sie im druck das licht der welt erblickten. In diesen tagen (juni 1902) erschien in der *Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht* 16, 273 ein aufsatz von W. Reichel, der sich u. a. mit der oben ventilierten frage befasst. Es ist ein amüsanter artikel, welcher zb. folgenden klassischen beleg für fehlen der hebung in rhetorischer pause bringt:

Sie raúschen heraúf, sie raúschen niéder,
Den jüngling (˘) *bringt keines wieder* (Schiller),

ebenso für aufzählungen (siehe sub *β*):

Zeit, Wind, Fraú und Glück
Verändern sich im aúgenblick (Sprichwort).

während Rossetti abermals mit einer — wie oft, recht wenig gelungenen [1]) — emendation bei der hand ist:

Guiltý! Who dáres **to** *tálk of guilt?*

Es ist nur zu verwundern, dass noch niemand an eine (sehr plausible) messung mit fehlendem auftakt gedacht hat. Wenn man jedoch den effekt dieses leidenschaftlichen ausrufs *Guilty!* (doppelt machtvoll durch die taktumstellung) ganz auf sich wirken lässt, wie er dem schaffenden dichter im ohr geklungen haben mag, als er diesen vers ersann, so ergibt sich unsere skansion von selbst. Mayor hält dieselbe denn auch für "*theoretically allowable*", möchte sie jedoch nicht empfehlen, weil ihm — man höre — kein weiterer sicherer fall einer im versinnern fehlenden senkung bekannt ist [2])!

Ein geringer betonter ausruf findet sich mit der gleichen wirkung in dem schon erwähnten [3]) verse

Most míserablé? — Whý, (×) *míserablé?* Cenci I 1, 92; ähnlich *O' fié* (×) *túsh!* VC 1, 28.

Auch ohne vorhergehenden ausruf wirkt eine einfache kräftige satzpause inmitten des verses manchmal ähnlich: sie absorbiert die folgende senkung.

Bright thoúgh it seém, ít is not the same Laurel 9
And thoú whó inhabitest the thrones [4]) Cycl 339
To flý with theé, fálse as thoú [5]) Rem 2, 4
To-night, I' shall make poor work of it Faust 2, 363
Thou dárest to speák — sénseless are the mountains Hellas 475.

Rossetti glaubte auch hier Sh verbessern zu sollen, indem er die konjunktion *as* einfügte, wofür ihm aber niemand dank wissen wird: denn wenn je, so ist im letztgenannten

[1]) Auch Swinburne l. c., p. 202 findet, dass die einfügung des *to* den effekt des ausbruches abschwächt.

[2]) l. c. "I know of no instance in which Sh certainly used internal truncation in five-foot iambic."

[3]) p. 49 u. abh.

[4]) Von Rossetti durch eingeschobenes *too* ergänzt.

[5]) Denn das schema verlangt 4 hebungen, und 1, 4 ist nur versehentlich dreihebig gelassen worden.



vers die auslassung der senkung gewollt, und es ist nicht immer Homer, der schläft, sondern wir, die träumen.

Einige weitere fälle, in denen wir eine skansion nach unserer theorie empfehlen, eine entscheidung jedoch nicht treffen möchten, sind die folgenden:

'Tis the same thing. I'f you knew as much[1]) Oed I 125
I have stolen oút, só that if you will Cycl 422
And so we sought you, king. Wé were sailing ebda 21
'Twixt thou and mé be,() *that neither fortune* MagProd 2, 179.

Den vorletzten vers misst Mayor mit doppelter accentverschiebung.[2])

β) in aufzählungen.

In jeder asyndetischen aufzählung liegt eine art abgeschwächten ausrufs vor. Sprechen wir einen satz wie „Alles wurde gemordet: weiber, kinder, greise; jung, alt; reich, arm!", so bemerken wir ohne weiteres, dass jedes der einzelnen nomina einen besonders starken accent trägt, jedenfalls einen um vieles stärkeren accent als wenn wir die reihe durch einfügung der kopula *und* unterbrechen. Jegliche art von aufzählung wird also dadurch kraftvoller, dass die kopula zwischen ihren einzelgliedern weggelassen wird, m. a. w. der rhythmische stoss auf den einzelgliedern verstärkt sich, sowie die zwischensenkungen unterdrückt werden. Hiemit haben wir — ohne es zu wollen — eine erklärung für ein sprachgesetz gefunden, das unseren interessen hier ganz fern liegt: ich meine das syntaktische gesetz mehrerer sprachen, wonach bei aufzählungen das nomen keinen (teilungs-)artikel zu sich nimmt: «*Tout s'enfuit: hommes, femmes, enfants*».

Für uns ergibt sich hieraus eine andere folgerung: die nämlich, „dass auch im vers bei gliedern einer aufzählung eine senkung gern fehlt". Auf diese erscheinung hat bereits Schick gelegentlich[3]) hingewiesen. Sie ist für Sh von un-

---

[1]) Siehe Rossetti's und Forman's konjekturen, bei Form II 330.

[2]) p. 240.

[3]) S. zb. Degenhart, M.: *Lydgate's Horse, Goose and Sheep.* Münch. Beitr. XIX, p. 37. Vgl. auch Reichel, a. a. O. Verfasser vorliegender abhandlung ist allerdings unabhängig von beiden auf obige theorie gekommen.

gemein hoher bedeutung und müsste es nach meinem gefühl auch für manchen anderen dichter sein, der der eingebung seines natürlichen empfindens lieber folgte als dem gebot der starren versregeln. Aus Shakspere sind mir 4 beispiele gegenwärtig, die zum teil eine falsche auslegung erfahren haben[1]:

So minutes, hoúrs, daýs, mónths and yeárs 3 H II 5, 38
In dróps of sórrow. Sóns, kinsmen, tháines Macb I 4, 35
Is not this buckled wéll? ⨯ Rárely, rárely Ant IV 4, 11
(⨯) *Teár for teár, and loving kiss for kiss* Tit V 3, 56.

Letzteres beispiel, welches fehlen der senkung im ersten fuss zeigt, ist allerdings von etwas freierer, jedenfalls aber ganz nahverwandter natur; ein analoger fall findet sich bei Sh: (⨯) *Fást and fár* QMab IX 219. Weitere typische beispiele aus unserem dichter:

I have wrought moúntains, seás, wáves, and cloúds[2]) UnfDr 25
And the sméll, cóld, oppréssive and dank SensPlant III 11
But my bosom is cóld — wíntry cold R&H 587
So goód and bád, sáne and mad PBell III 22, 1
Wail, howl aloúd, Lánd and Seá Prom I 308
Leaf after leáf, daý by day[3]) SensPlant III 32
Trees behind treés, rów by row[4]) Faust 2, 46
Daý and night, daý and night R&H 284

für verba: *Cóme and sigh, cóme and weep* DirgeYear 2, vielleicht auch *I' am léft lóne, alóne* Rem 1, 8
Thy brother Deáth cáme, and cried Night 4, 1.

Überzeugende beispiele sind der refrainruf der geister im Prom *Down! down!*, den doch niemand als jambischen einheber lesen wird, der der furien *Come, come, come!* etc. —

---

[1]) s. König p. 17 (*howers, monthes*!!); p. 94 und S 116, S 117.

[2]) Dies zweifellos die authentische lesart; das von Rossetti eingefügte *and* geht auf eine korrektur der witwe Sh (*'Song of a Spirit'*) zurück — ein neues beispiel zu sovielen anderen!

[3]) Nach der ursprünglichen und, wie mich bedünkt, richtigen lesart.

[4]) Es sei jedem unbenommen, den vers ohne medial truncation mit fehlendem auftakt zu lesen. Für mich persönlich steht obige lesung ausser zweifel.

Beachten wir, dass in einigen der angeführten beispiele (wie *R&H* 587) der ausfall der senkung durch die leicht zerdehnbare natur der vorangehenden silbe wesentlich verdeckt wird. Noch mehr trifft dies bei *r*-haltigen wörtern zu wie in *Lóve, Desíre, Hópe and Feár* LHDF 54.

Zwei weitere beispiele bedürfen eines kommentars. In *Cenci* IV 1, 136 findet sich ein ruf (×)*Peáce!* (×)*Peáce!*, wo Rossetti ein (prosaisches) *husband!* einfügen will. Der gleiche zuruf ist allerdings *Charles* 2, 210 ohne pausen gebraucht. — Der in den drucken folgendermassen lautende vers *Prom* IV 242

Púrple and ázure, whíte, greén and gólden

weist in der handschrift die lesart *& green* auf, freilich herrscht an dieser stelle des manuskriptes ein rechtes durcheinander.[1]) Übrigens fragt es sich sehr, ob nicht Sh bei herstellung des druckms. dieses *and* wieder ausgestrichen hat, um häufung der kopula zu vermeiden, nachdem ja seinem ohr wie in sovielen anderen fällen die aufzählung ohne zwischensenkung viel wohllautender klang.[2])

Man wird nach dem entwickelten zugestehen, dass emendationen in mehreren der erwähnten beispiele unnötig waren. Es reichen eben die alten theorien nicht aus, wo Sh's verse zu messen sind, und wie Hans Sachs von dem ritterlichen sänger, dürfen wir mit bezug auf unseren dichter sagen

„Kein' regel wollte da passen,
und war doch kein fehler drin.“ [3])

3. Auf verderbnis des textes scheint das fehlen einer senkung zurückzugehen in den stellen *Oed* I 176; II 1, 19 (wo Rossetti eine allzu gewaltsame emendation vornimmt). Interessant ist die stelle *DemW* II 50, wo Sh gelegentlich seiner überarbeitung des *QMab*-textes eine senkung auszufüllen vergass. Ein ähnlicher umstand mag, ohne dass wir es ahnen, noch in manchem bisher unerklärten fall vorliegen. Zum

[1]) S. *Archiv* CII 310, CIII 319.

[2]) Woodberry behält die überlieferte lesart bei und verficht dieselbe mit einem metrischen exkurs, der zweifellos recht gut gemeint, aber — wie so oft — sachlich verfehlt ist (Woodb II 428).

[3]) Rich. Wagner's *Meistersinger* II.

schluss sei noch auf zwei stellen hingewiesen (*PBell* VI 25, 2; 32, 4), in denen Rossetti wohl grundlos fehlen einer mittleren senkung annahm.

c) Am versende.

Trochäische verse sind gern katalektisch, bes. im strophischen zusammenhang als gegensatz zu ihren akatalektischen nachbarzeilen. Das genauere über diesen punkt weist unser IV. kapitel aus.

B. Mehrere fehlende Silben.

Wie im fall mehrerer überzähliger silben (I B), liegt meist ein versehen des dichters zu grunde, wenn einem in geregeltem schema stehenden verse soviel silben fehlen, dass seine hebungszahl die norm nicht erreicht. Dies kommt namentlich vor im dramatischen vers zu beginn und am schluss von scenen, sowie bei geteilter rede, auch sonst, indem ein im entwurf unfertiger vers — sei es aus versehen, sei es mit absicht — nicht zur vollzahl seiner hebungen ergänzt wurde. In *Oed* I 17, 19, 23 finden wir 6 halbverse, welche trotz der unparlamentarischen unterbrechungen als paarweise zusammengehörig zu betrachten sind. Als solche hat sie auch Forman erkannt, nur kommen bei seiner zählung die — wenn auch noch so unartikulierten — äusserungen des schweinevolks allzu kurz weg! — Ferner liegt ein fall vor, in dem zwei halbverse, die zusammen einen regelrechten fünfheber bilden, auch dann zusammengehören, wenn sie von einem weiteren vollvers unterbrochen werden; es sind die verse *Cenci* I 122 und 124. Wir haben uns den zwischenvers 123 (die antwort des grafen) als späteres einschiebsel zu denken, während die beiden nun getrennten teile im entwurf höchst wahrscheinlich direkt aufeinander folgten und darum als einziger vers gezählt werden sollten. Woodberry's neuanordnung der zeilen bedürfte nur noch einer kleinen änderung [1]) und sie wäre gutzuheissen.

Namentlich auszunehmen sind ferner einige sehr inter-

---

[1]) Nämlich so: *Would speak with you. — Bid him attend me in*
The grand saloon. — Farewell; and I will pray.



essante fälle, in denen weder flüchtigkeit noch bequemlichkeit des dichters vorliegt, die kürzung des verses vielmehr höheren intentionen diente. Die (von den bisherigen herausgebern und kritikern grausam verkannten) fälle sind die folgenden:

Hellas 813 *A far whisper* — —

Mit welch feinem empfinden ist hier eine scheinbare unregelmässigkeit höheren kunstzwecken dienstbar gemacht: der vers ist zeitlich vollkommen ausgefüllt durch das stumme hinhorchen der sprechenden. Der fall ist nicht vereinzelt. Die gleiche handlung mit einem in ähnlicher weise verkürzten vers findet sich in

Cenci III 1, 268 *Until . . . What sound is that?* — —

Liesse sich nicht in analoger weise das fehlende glied der zeile *Cycl* 573 durch die handlung prächtig illustrieren? Solange getrunken wird, wird geschwiegen, der vers klingt ohne worte (aber vielleicht nicht ganz ohne taktmässiges geräusch) aus; mit *How now?* hebt ein neuer an. So könnte man sich schliesslich auch denken, dass in

Cenci IV 3, 4 *About his bed.* — *My God!* — —

die fehlenden silben inhaltlich und zeitlich ersetzt sind durch den schauder, durch die ängstlichen bewegungen der sprecherin.[1]) Sogar v. II 1, 179 des im ganzen recht regellosen *Oed* möchte ich wagen, unter diese rubrik zu stellen und die verkrüppelte zeile

Thus I! ————

in gedachter weise zu verteidigen; denn nicht ganz ohne grund kann Sh hier einen gewaltigen gedankenstrich haben drucken lassen.

In den meisten anderen fällen haben wir uns die genesis der betr. unvollständig überkommenen zeile so zu denken, dass beim ersten entwurf der und jener vers kurzweg abgebrochen, unfertig belassen wurde, weil eine neue idee den dichter zum beginn eines vollverses lockte, oder weil ihm gewisse worte zur ergänzung nicht rasch parat waren. Dem

[1]) Wenn man an Forman's druck festhält. In den originalausgaben fehlen gedankenstriche überhaupt. Schick plädiert dafür, die gedankenstriche vor den ausruf zu setzen: beachten wir jedoch, dass die verszeile unter zwei sprecher verteilt ist.

mit Sh's mss. vertrauten forscher ist es eine gewohnte erscheinung, dass der autor je nach bedarf des metrums **raum** für epitheta ornantia freiliess und die letzteren erst später bei der revision der skizze nachtrug: eine thatsache, mit der die textkritik oft zu rechnen hat und nur noch öfter rechnen sollte als sie es thut. Ein einziges lehrreiches beispiel, das für unsere auseinandersetzungen von bedeutung ist, sei hier dargestellt. In der urskizze zur *ONaples* schrieb Sh den vierten vers in folgender gestalt nieder

The Mountain's voice at intervals,

dh. er liess einen kleineren zwischenraum vor, einen grösseren hinter *Mountain's* frei: wie Zupitza [1]) wohl erkannte, in der absicht, später ein das metrum ergänzendes beiwort jenachdem zu *mountain* oder zu *voice* einzusetzen. In der that findet sich vor *voice* mit anderer tinte und ohne dass der zwischenraum ganz ausgefüllt wäre, das adjektiv *slumberous* eingetragen.

Dass ein solches caret dem auge des dichters oft entging, kann uns nicht wunder nehmen, wenn wir bedenken, wie seine originalmss. gewöhnlich *πολλα δ' ἀναντα καταντα παραντα τε δοχμια τε* überschmiert waren. [2]) Wenigstens ist in verwickelten lyrischen strophensystemen stets ein versehen anzunehmen, da Sh auf gleichbau entsprechender glieder ungemein viel hielt und hier nicht leicht aus bequemlichkeit eine *short line* hätte stehen lassen. Unvollendete dramatische verse hingegen, wie sie uns bei Shakspere so oft entgegen treten, scheinen auch Sh nicht besonders beirrt zu haben. Inmitten der prächtigen zusammenhängenden schlachtenschilderung taucht *Hellas* 483 plötzlich ein unvollendeter vers auf; ebenso in Asia's erster rede *Prom* II 1, 12 ein dreiheber; das ms. weist nach *life* vier punkte aus: trotz dieses winkes wurde der vers später nicht mehr ergänzt und steht nun so, unvollendet inmitten eines sonst im schönsten sinne des wortes ‚vollendeten' werkes!

---

[1]) Im *Archiv* XCIV p. 18.

[2]) Ein solches moment signalisiert Zupitza, indem er zu einer gewissen zeile im *Prom* bemerkt (*Arch* CIII 320), Sh könnte dieselbe versehentlich vierhebig gelassen haben, da sie ziemlich lang war (sie überragt an ausdehnung selbst die umstehenden quinare).



Wir geben in folgendem eine aufzählung solcher zeilen, deren anormale kürze nicht in tieferen erwägungen begründet ist.

a) Ein einheber steht für einen fünfheber (1 fall)

Hellas 483, vielleicht nach dem vorbild anderer grosser dichter, vgl. oben.

b) Ein zweiheber steht

α) für einen dreiheber (1 fall): *Cloud* 2 u. 4 *From the seas and the streams* und *In their noonday dreams.* Da alle entsprechenden b-zeilen dreihebig sind, so stellt sich diese abweichung als überaus auffallend dar. Ich erkläre sie mir damit, dass der dichter zu anfang seines liedes über die durchzuführende strophenform mit sich noch nicht im reinen war, dass er sich bald einem variierten nebenschema zuwandte, wobei es ihm passierte, die korrektur des eingangs zu vergessen. Der fall ist keineswegs vereinzelt, vgl. *Quest* 1, 8 [1]); *Rem* 1, 4 [2]); und s. auch p. 9 u. abh.

β) für einen fünfheber (2 fälle): *Cenci* I 2, 1 u. 91, anfangs- und schlusszeile der scene! Über *Cenci* I 1, 122; 124; V 2, 19 ist bereits gesprochen worden. [3])

c) Ein dreiheber fälschlich

α) für einen vierheber (5 fälle): *Rem* 1, 4; sowie in einigen inmitten verwickelter strophenschemata stehenden versen, nämlich *ONaples* 145; ebda 164, letztere unregelmässigkeit hervorgerufen durch ein anderes kleines versehen [4]); *Hellas* 51; ebda 214. Die zahl von 4 hebungen wird für all diese verse durch das system gebieterisch gefordert.

In früheren ausgaben wies auch die zeile *Hellas* 657 die hier besprochene unregelmässigkeit auf: Sh's druckfehlerliste hat dieselbe berichtigt.

β) für einen fünfheber (1 fall): *Prom* II 1, 12.

---

[1]) p. 71 u. abh.

[2]) p. 76[5] u. abh.

[3]) p. 80 u. 69 u. abh.

[4]) worüber weiter unten genaueres (IV. kap. IV, *litera* V).

d) Ein vierheber fälschlich für einen fünfheber (9 fälle).

ConstSing 2, 1 u. 2 — *HAp* 1, 3 — *Oed* II 2, 97 und ähnliche unfertige oder verderbte stellen wie *PAthan* I 566. 567; *MagProd* 2, 146; 3, 171.

In *Cenci* IV 2, 17 ist die unregelmässigkeit wegen der scenischen unterbrechung sehr verzeihlich: zwei personen gehen ab, während zwei neue auftreten, die ihre rede naturgemäss mit einem vollvers beginnen. Einen sehr ähnlich gelagerten fall haben wir in *MagProd* 3, 158, wo sich in der überlieferten lesart mehrere vierheber folgen. Ein versehen des übersetzers liegt ja zweifellos zu grunde, doch scheint die bisherige anordnung des textes dasselbe nur zu erhöhen.

In eine hitzige literarische fehde führt uns folgende stelle. In *Lament* 2, 3 steht

Fresh spring, and summer, and winter hoar.

Sh hatte die zeile harmlosen sinnes geschrieben: „nun stossen sich die weisen dran und brechen harte köpfe". Ob unserem autor der herbst in der feder oder im gedächtnis stecken blieb, wer will es entscheiden? Jedenfalls musste es frappieren, dass im selben vers sowohl die reihe der jahreszeiten als die der füsse eine lücke aufwies, und es war Rossetti nicht zu verargen, wenn er, auf einen vorschlag Fleay's hörend, "*autumn*" einsetzte. Über diese korrektur fiel nun Swinburne her[1]), und zwar mit wutschnaubenden ausdrücken wie "incredible outrage" — "atrocity" — "damnable corruption, for which one thousand years of purgatorial fire would be an unsufficient atonement".[2]) Über diese in-

---

[1]) *Essays and Studies* p. 230.

[2]) Lord Byron hat recht: *Poetic souls delight in prose insane.* Aber gerade mit diesem vers hatte ich Swinburne entschuldigt, als ich eines tages die kuriose entdeckung machte, dass unser grosser zeitgenosse obige invektive nicht einmal aus eigenem geschöpft, sondern dem kritiker in Sh's PBell VI 5:

"*Miscreant and Liar!*
Thief! Blackguard! Scoundrel! Fool! Hell-fire
Is twenty times too good for you"

abgeborgt habe. Hätte Sw. statt dessen eine seite weiter gelesen und sich strophe 12 desselben gesanges als devise entlehnt! Aber es muss

vektive urteilt Mayor ebenso kühl wie richtig: "But this way of talking, if it is not mere foolish affectation, seems to me downright madness." [1]) Für die korrektur selbst will sich Ellis nicht erwärmen, die erzielte wirkung kommt ihm so überaus lahm vor. [2]) Ich persönlich kann mich dem gedanken nicht verschliessen, dass Sh selber *autumn* eingesetzt haben würde — nicht den jahreszeiten, wohl aber dem metrum zu liebe —, falls er auf den fehler aufmerksam gemacht worden wäre.

Der in früheren ausgaben (noch bei Forman) kurze vers *Hellas* 755 ist durch die erwähnte druckfehlerliste endgiltig berichtigt; *L&C* V 26, 3 ist mit vermeidung jeglicher verschleifung normal fünftaktig zu lesen. Zwei von Mayor p. 251 und 252 angeführte stellen *Death I* 1, 4 und *SumWint* 3 gehören nicht hieher: bei ersterer liegt Mayor's lesart ein druckfehler zu grunde, bei letzterer ist fehlen des auftaktes anzunehmen, nicht fehlen eines schmückenden beiworts.

e) Ein fünfheber fälschlich für einen sechsheber.

Nur zwei fälle, wo am schluss einer spenserstanze ein gewöhnlicher *heroic* steht: *OnLeavingLW* 2, 9 und *L&C* IV 18, 9

"*I prithee spare me*"; — *did with ruth so take.*

Inwiefern dgl. metrische ungenauigkeiten freilich geeignet sein sollen, „eine glänzende klangwirkung" hervorzubringen, wie H. Richter [3]) meint, wird mir ewig unerfindlich bleiben.

Die sechs hebungen des alexandriners *Prom* IV 372 dürften, wie oben p. 9 auseinandergesetzt, unanfechtbar sein.

5. Versbewegung (Rhythmus).

Von den verschiedenen versbewegungen hat unser dichter mit glücklichstem griff stets diejenige gewählt, die den jeweiligen stimmungsgehalt seines gedichtes am besten wiederzugeben vermochte. Für die *Stanz1814*, die *VisSea*, den

doch wirklich auch für einen dichter ein reiz darin liegen, „als dozent sich einmal zu erbrüsten, wie man so völlig recht zu haben meint".

[1]) *Transact. Phil. Soc.* 1875—76 p. 450.

[2]) Ebda p. 463.

[3]) p. 309 ihrer Sh-biographie.

furienchor im *Prom* konnte es keinen bezeichnenderen rhythmus geben als den stürmischen ungleichmässig steigenden (sog. anapästischen); für das fröhliche dahinsegeln der wolke kein besser entsprechendes als ein aus jamben und anapästen gemischtes, in kurzen verschen auftretendes metrum; im *BSerch* passt die anapästische bewegung des anfangs sehr gut zur beschreibung des am kabeltau schaukelnden schiffes. Das studium von *ToWillSh I* zeigt uns, dass zur schilderung des wilden meeres, der schiffahrt, zur erzählung von trug und gewaltthat die ungleichmässige bewegung, ruhiger gleichmässiger rhythmus hingegen in den zarten schilderungen des familienglückes, beide mit grossem geschick angewandt sind. Den versen der naturstimmen *Prom* I 74 liegt gleichmässig fallende bewegung zu grunde: die stimme aus den wassern aber erzählt das schaurige ende des piloten auf dem wilden meer in ungleichmässig-steigendem rhythmus.[1])

Selbstverständlich tritt bei zugrunde liegender ungleichmässiger bewegung häufig ersatz der doppelten senkung durch die einfache ein, wodurch für den dichter eine erleichterung der versstruktur, für das gedicht aber eine wohlthuende abwechslung erzielt wird.[2]) Eine beschränkung dieser lizenz auf gewisse versstellen tritt nicht ein.

Der umgekehrte vorgang lässt sich für die gleichmässige bewegung nicht ohne weiteres vindizieren. Ein gleichmässig gedachtes strenges schema ist selbst bei Sh — dem man soviel emanzipation vorwirft — mit ungleichmässiger bewegung nicht gemischt; die blankverse, die meisten lyrischen formen sind nach dem haupttypus rein durchgeführt: nur muss man sich immer wieder vorhalten, dass unser dichter die grenzen der verschleifung sehr weit gesteckt hat. Auf grund dieser erwägung gelangen wir zu einer anderen würdigung der Sh'schen verstechnik und finden eine gewisse sorgfalt und regelmässigkeit auch in seiner wahrung der versbewegung.

Andrerseits soll nicht geleugnet werden, dass Sh das

[1]) Von H. Richter in ihrer übersetzung nicht nachgeahmt.

[2]) Vgl. in der antiken verslehre den ersatz der daktylen durch spondeen, der jamben durch tribrachys.



aus gleichmässiger und ungleichmässiger bewegung gemischte metrum besonders bevorzugte. Die ganze epyllie *R&H* kann uns hiefür als beispiel dienen; hier lösen auch gleich- und ungleich bewegte partien einander ab. "The metre", urteilt Sh selber [1]), "corresponds with the spirit of the poem, and varies with the flow of the feeling."

Bei bestimmung des versmasses für solche freier bewegte gedichte wird es sich darum handeln, einen dem ganzen zu grunde liegenden haupttypus zu erkennen. Ähnlich drückt sich einmal Mayor aus, indem er sagt [2]): "The rhythm of the lines must be interpreted by the general rhythm of the piece". Gleichwohl scheint dies keine allzu leichte aufgabe zu sein: denn bei Mayor selbst laufen beispiele grober verkennung des grundrhythmus unter. Ein gewisser Dr. Angus [3]) skandiert sich aus der *Skylark* anapästische bewegung heraus und stellt Sh's

Hail to thee, blithe Spirit!
Bird thou never wert

neben Thomas Moore's *'Tis the last rose of summer*
Left blooming alone.

Die beiden anfangszeilen des gedichtes *Irr II* weisen zweifellos fallenden (daktylischen) rhythmus auf:

Ghósts of the deád! have I nót heard your yelling
Rise on the night-rolling breath of the blast?

Gleichwohl ist die grundbewegung des liedes als steigend (anapästisch) zu bezeichnen. Wie dem schaffenden tonkünstler eine bestimmte taktart im ohr klingt, in deren rhythmus er seine melodien einzukleiden im begriff ist, so schwebte dem schaffenden dichter hier eine steigende bewegung vor, nur dass er im interesse der wuchtigen anrede *Ghosts!* sowie des eindrucksvollen wortes *rise* unwillkürlich den doppelten auftakt unterdrückte. [4])

---

[1]) An Peacock, 16. Aug. 1818, zb. bei Woodb II 421.

[2]) *Transact. Phil. Soc.* 1877–79 p. 270.

[3]) *Handbook of the English Tongue* p. 359, citiert nach Mayor ebda p. 257.

[4]) Vgl. p. 72f. u. abh.

III. Die verschiedenen Versarten bei Sh.

Einen summarischen überblick über die verwendung der bedeutenderen metren bei Sh gibt Mayor p. 223—226 seiner spezialstudie. Einige wenige bemerkungen finden sich auch bei S 360; 373; 416 und 219 verstreut. Die resultate beider forscher bedürfen in mancher hinsicht der berichtigung.

Da wir gelegentlich der behandlung der strophenformen in unserem IV. kapitel eingehend von den versarten zu sprechen haben werden, so begnügen wir uns an dieser stelle mit einem hinweis auf die bemerkenswertesten versrhythmen und eine kurze charakterisierung derselben.

A. Gleichmässiger („jambischer" bz. „trochäischer") typus.

a) Einheber sind bei Sh nicht so selten wie bei anderen dichtern. Sie finden sich nur neben mehrhebigen versen, und gerade dieser gegensatz ist es, der ihnen ganz wunderbare musikalische effekte verleiht, so in *MagnLady* am schluss, *ToJane* in der mitte und am schluss jeder strophe, vgl.

The stars will awaken,
Though the moon sleep a full hour later,
To-night;
No leaf will be shaken
Whilst the dews of your melody scatter
Delight. ToJane 3.

Ein kurioser einheber *Where* des fragmentes *ToMary III* ist natürlich nicht, wie die drucke ihn geben, als selbständige einhebige strophenzeile aufzufassen, sondern als unvollendete zeile des entwurfes, wo Sh wie oft das reimwort notierte, die anderen das metrum füllenden worte aber für die revision freiliess.

b) Zweiheber treten als motiv zu verschiedenen geisterchören in *Prom* auf. Ihre leichte feenhafte bewegung ist, wie Vida Scudder einmal bemerkt [1]), höchstens mit der von Ariel's sängen im *Sturm* zu vergleichen; in beiden waltet die frische

[1]) *On Prometheus Unbound,* in The Atlantic Monthly 1892, July, August.

trochäische bewegung kurzer zeilen vor, in denen Sh wie Shakspere die feenstimmen haben sprechen und singen lassen. Sodann finden wir zweiheber recht häufig im verein mit mehrhebigen versen, wo sie — ähnlich wie die einheber — sehr melodiös wirken, vgl. das malerische poem *VC XI,* oder die prächtigen lyrischen nippsachen wie *Mutab II:*

The flower that smiles to-day
To-morrow dies;
All that we wish to stay
Tempts and then flies.
Schluss: *Dream thou — and from thy sleep*
Then wake to weep.

Liebevolles versenken in die musik solcher zeilen wird einen jeden nicht nur den akustischen reiz, sondern geradezu die poetisch-oratorische bedeutung solchen rhythmuswechsels erkennen lassen. Die drängenden dreiheber singen einen hoffnungsreichen gedanken; die kürzeren zweiheber, die eben durch ihre unerwartete kürze unsere metrische erwartung abschneiden, wirken in der that wie die enttäuschung, von der sie klagen. Dass im ganzen gedicht form und inhalt sich in so vollkommener weise decken, ist natürlich nicht zu erwarten, noch auch zu wünschen: es genüge, dass die ideen des eingangs die prachtvolle form gezeitigt haben!

c) Dreihebige verse finden wir als motiv reizender lyrischer stücke, der *Skylark,* der *L'Far'* u. v. a.

d) Der vierheber hat eine doppelte aufgabe. Einerseits wird er, in ähnlicher weise wie der soeben besprochene vers, zu lyrischen ergüssen, namentlich reflexionen düsterer art verwendet: so finden wir ihn in *LEug, InvMis, LovPhil, Music I, Invit, Guitar, LLerici.* Andrerseits ist er das metrum der idyllen und einfacheren epyllien oder balladen wie *Wand Jew, R&H, MaskAn, PBell; Ghasta, MarDream* usw.

e) Der fünfheber, die gewöhnlichste und brauchbarste versart, ist die form aller ernsteren poesie, der grösseren epen, der bedeutenderen lyrischen schemata u. dgl. Besondere beachtung verdient der blankvers *κατ' ἐξοχην,* dh. der fünfmal gehobene reimlose vers. Derselbe spielte bei

Sh anfänglich eine ungewohnte rolle: die des lyrischen und epischen verses, späterhin wird ihm diese doppelte funktion entzogen und er gehört ausschliesslich noch der dramatischen gattung an.

Von den jugendlichen lyrischen und epischen poesien in bl-v. sind zu erwähnen grosse teile aus *QMab*, die gedichte *Star*, *To Ireland* in seinem zweiten teil, *To Harr I* [1]), das fragment *Silence*, die übersetzungen der elegie auf Adonis von Bion, der elegie auf Bion von Moschus, und der herrliche *Sunset*, der schon eine hohe stufe der technischen vervollkommnung bezeichnet; denn er repräsentiert uns „die ersten zeilen, in denen die sprache ganz mit Sh's genius erfüllt ist und in ihrem rhythmischen flusse der stimme eines neuen dichters folgt, mit einer so klaren, zu herzen gehenden und ureigentümlichen musik, wie wir sie bei Milton und Shakspere vernommen". [2]) Der *Sunset* bleibt die letzte lyrische bl-v. poęsie, kurz vorher hatte Sh seinen *Alastor* in derselben form gedichtet; auch hier sind die verse „von einer selten erreichten majestät und einem musikalischen zauber, die Sh's beginnende meisterschaft in der handhabung des verses ankündigen". [3])

Dramatischen bl-v. enthalten: *Prom*, *Cenci*, *Orpheus*, *Oed*, *Hellas*, *HellProl*, *UnfDr*, *Charles*, *Tasso*; *Cycl*, *MagProd*, *Faust* (letztere drei übersetzungen). Der vers der *Cenci* wird von einem der berufensten [4]) mit folgenden worten charakterisiert: "The bl-v., while evidencing imaginative familiarity with the minor Elizabethans as well as with Shakespeare, . . is yet essentially modern and Shelleyan . . . The verse moves on with an almost conventional ease", und "The verse moves with the majesty of that of Sophocles, and with something of the limpid serenity of the prose of Plato". Die über-

---

[1]) welches Dowden formell und inhaltlich als nachahmung von Wordsworth's *Tintern Abbey* erkennt.

[2]) Nach Woodb III 496.

[3]) H. Richter, biographie p. 213.

[4]) Todhunter, l. c., p. 118 und 171.

setzungsverse des *Cycl* werden von anderer seite[1]) als zierliche, fliessende englische bl-v., und die ganze übertragung als ein meisterwerk der übersetzungskunst gelobt.

Wie angedeutet, hat Sh die jambischen trimeter des *Κυκλωψ*, die assonierenden oder frei reimenden verse des spanischen und oft auch die reimenden verse des deutschen dramas durch den bl-v. wiedergegeben. In dieser emanzipation von der vorlage hat Todhunter den grössten mangel der übertragungen erblickt, und Sh selbst handelte gewissermassen seinem prinzip zuwider, da er nach Medwin's bericht[2]) als erstes erfordernis einer guten übersetzung die strengste wahrung der originalversform hinstellte. Trotz seines bedenkens findet nun aber Todhunter das Sh'sche verfahren im *MagProd* insoweit gerechtfertigt, als der spanische assonierende viertakter — an sich eine schwer wiederzugebende versart — dem englischen ohr allzu fremdartig klinge[3]), und plädiert nur für die paarweise reimende kurzzeile als ein passenderes äquivalent für die spanischen *redondilla*verse. Sh's freiheit dem deutschen original gegenüber verurteilt er auf's schärfste.[4])

Bez. der wirkungsvollen und in der literatur sehr gewöhnlichen verwendung des reims am ende von bl-v.-tiraden ist zu bemerken, dass dieselbe bei Sh nur ein einziges mal (*Ocd* II 1, 191) nachzuweisen ist. Es war also offenbar prinzip, dass der dichter seine blankverse durchgängig reimlos gestaltete. Gelegentlich der revision der *QMab* hat er sich sogar ernstlich damit befasst, einige in der ersten ausgabe zufällig reimende zeilen durch umstellung oder durch wahl anderer termini reimlos zu gestalten, vgl. Forman's anmerkungen III 372 u. 375. Im *Alast* hat sich gleichwohl ein reim eingeschmuggelt (668 : 669). Die übersetzungen aus

[1]) H. Richter ebda p. 386.

[2]) *Life of Sh.* II 15: "For, in Sh's own words, he held it an essential justice to an author to render him in the same form."

[3]) p. 212, 218 u. 219.

[4]) p. 220ff. Schonender drückt sich H. Richter p. 559 aus: „Wie Mephistopheles auftritt, macht der dichter es sich dann in reimlosen jamben bequemer".



Calderon und Goethe sind, trotzdem die vorlagen gereimt (oder assonierend) waren, soweit der fünfhebige vers das schema ist, reimlos gehalten. Im *Oed* ist der orakelspruch in quinaren nach der ordnung a b b a gereimt, desgleichen im *Prom* die rede der lieblichen oceaniden inmitten grösserer reimender chorpartien I 664–671; 752—759; 801—806. An der erstgenannten stelle (v. 664) verrät die einführung des reims besondere feinheit, wie Todhunter [1]) trefflich illustriert: "The breaking into rhyme, as [these fair spirits] come flying through the air like comforting angels, is like the sudden outbreaking of the sun through a cloud .... A fitting introduction for the beautiful lyrics that follow!" [2])

Die schönheit und der wohllaut des Sh'schen *blank verse* ist von allen nachgeborenen dichtern Albions anerkannt worden; so hat beispielsweise Tennyson oftmals Sh's als „eines der grössten meister des englischen blankverses" gedacht.[3])

f) Der sechshebige vers ist, seiner taktzahl entsprechend, der vers der majestät. Er ist es, der die spenserstanze und ihre zahlreichen nachbildungen würdevoll abschliesst. Für kleinere lyrische sachen war er selten zu benutzen, da ihm die für die lyrische sprache erforderliche geschmeidigkeit und niedlichkeit abgeht. Die wilden *Stanz1814* weisen ihn, in buntem wechsel mit längeren und kürzeren ungleichmässig bewegten versen, auf; in *Hellas* findet sich ein chorgesang (1008) aus reinen sechshebern.

g) Der siebenheber (septenar) ist ein wegen seiner ausdehnung selten verwendeter vers, der nur in den erwähnten *Stanz1814* und an bekannter stelle im *Prom* (I 763) figuriert.

---

[1]) p. 147.

[2]) Diese bemerkung reproduziert 12 jahre nach dem erscheinen von Todhunter's buch Vida Scudder, l. c., in etwas geänderten ausdrücken, ohne Todhunter's als ihrer quelle zu gedenken. Auch Helene Richter stattet ihre artikel und bücher mit den resultaten der bisherigen detailforschung reichlich aus, ohne ihre lieferanten auch nur mit einem wort zu erwähnen. Ein Scapin mag ja wohl „sein gut nehmen, wo er es findet" — in der wissenschaft war das bis heute nicht mode.

[3]) *Tennyson, A Memoir by his Son*, Tauchnitz Ed. I p. 88.



B. Ungleichmässiger („anapästischer“ bz. „daktylischer“) typus.

a) Ungleichmässig steigende oder fallende einheber abwechselnd mit längeren versen wirken ähnlich melodiös wie die gleichmässig bewegten; man lese zb. die gedichte *Autumn* und *Fug*.

b) Zweiheber sind im *Oed* zu strophischer bildung benützt u. zw. für das solo der bremse und für den wilden schlusschor. Im schweifreimsystem treten zweiheber gerne dreihebigen schweifzeilen gegenüber, vgl. die wohlbekannten gedichte *SistRosa, Cloud, Arethusa* u. a.; sodann *FArab, L'When the lamp'* etc.

c) Das gewöhnlichste mass für die ungleichmässige bewegung ist der viermal gehobene vers. Viele balladenartige, viele leidenschaftliche gedichte treten im gewand dieses metrums auf, so die ersten — nach Scott's vorlage[1]) geschmiedeten — balladen aus *StIrvyne* und *VC*, die *VisSea, Liberty, Music II* u. ä.

d) In mehr als vierhebigen versen ist die ungleichmässige bewegung von Sh nicht angewendet worden, und mit gutem grunde. Selbst in anapästisch-daktylischer umgebung sind die fünf-, sechs- und siebenheber höchstens mit doppeltem auftakt ausgestattet und weisen im übrigen gleichmässigen gang auf, vgl. *Stanz1814, LNapoleon.*

Die technik der ungleichmässigen bewegung ist bei unserem dichter keineswegs vollkommen. Seine ungezähmte fantasie riss ihn im drängenden metrum vorwärts, sodass er nur allzu häufig inhaltsschwere und satzhochtonige wörter in die senkung zwängte. Diese lizenz lässt sich namentlich in den jugendgedichten bemerken:

Ah! súnk in our swéet country's rápturous meásure
IrSong 10

Or the yélling ghosts ride on the blást that sweeps bý
ebda 15.

Aber auch die reiferen werke weisen dieselbe auf:

---

[1]) worüber an entsprechender stelle im IV. kap. I, B, 5 genaueres.

From the stárk n i g h t of vápours the dim r a i n is driven
VisSea 3

Where the deáth-d a r t i n g sún c a s t no shádow at noón
ebda 47.

Vielleicht sind es freiheiten dieser und ähnlicher art, welche dem englischen ohr als kraftvoll und neu imponieren, wie man nach Todhunter's urteil [1]: "There is something vigorous and new in these leaping anapæsts" meinen könnte. Unserem ohr klingt dieses galoppmass, zumal in versen wie den oben erwähnten, recht unerquicklich.

[1]) Über die *VisSea*, p. 186.

Drittes Kapitel.

Versschmuck.

«De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.»
(Paul Verlaine.)

Unter dem gesamttitel *Versschmuck* fassen wir alle diejenigen verserscheinungen zusammen, die — für den regelrechten bau eines verses oder selbst einer strophe an sich nicht erforderlich — doch nach altehrwürdigem brauch mit mehr oder minder vorliebe angewandt werden, um den versen besonderen wohllaut und verschöntes ebenmass zu verleihen. Leider müssen wir es uns hier wie sonst in unserer abhandlung versagen, auf theoretische erörterungen einzugehen: unsere folgende disposition des stoffes wird hoffentlich auch ohne solche klar und plausibel erscheinen.

Meist sind es klangliche effekte — durch erregung verwandter reize auf unser ohr erzeugt — welche dem vers in nachdrücklichster weise wohllaut und ebenmass verleihen. Es sind dies, neben den in ihrer wirkung unbestimmten kunstmitteln wie vokalhäufung, konsonantenhäufung, namentlich die assonanz und alliteration, sowie als vollkommenste stufe: der reim.

Von kunstmitteln wie vokalhäufung, konsonantenhäufung und vokalspielen haben wir in den metrischen theorien noch weniger vernommen. Sh hat eben auf dem gebiet feinerer wortmelodik triumphe gefeiert wie kein zweiter vor ihm. Die

neuere französische dichterschule der dekadenten wandelt, wenn auch völlig unbewusst, auf Sh's spuren. „Sh hört in den dingen überhaupt nur die musik, und sein dichten ist ein leiden an den grossen harmonien."[1]) Diese neuerung der versdekorierung mit reichstem schmuck bleibt als ein unvergängliches verdienst unseres meisters bestehen, und ist umso grösser zu nennen, als er hier allereigenste pfade schritt, pfade, die keiner vor ihm wandelte, als er hier aus sich selbst heraus geschaffen und durch sein vorbild gelehrt hat, was als eine der ersten bedingnisse schöner dichtersprache aufzufassen wäre: der wohllaut, die nuance — ohne dieselben als erste bedingnis der poesie hinzustellen, ohne wie jene französischen poeten einseitiger formkünstler zu werden! *De la musique encore et toujours!*

Auf den melodischen zauber vieler Sh'scher verse hat man von jeher rühmend hingewiesen[2]), ohne sich der faktoren bewusst geworden zu sein, welche sich in Sh's meisterhand zu solch glücklicher gesamtwirkung vereinigten.

I. Versschmuck durch Vokalkombinationen.

A. Vokalhäufung.

V. Scudder preist in ihrem mehrfach angezogenen artikel die fülle von harmonie, die Sh aus dem gleichen instrumente des reimlosen theaterverses zu ziehen vermochte, und stellt den lenzgleichen, milden, harmonischen, vokalreichen vers Asia's dem harten, wuchtigen, konsonantenreichen und vokalarmen verse des *Prom* (im I. akt) gegenüber. Sie hört aus den worten Jupiter's zu anfang des dritten aktes einen schrillen metallklang heraus, verbunden mit der pompösen

---

[1]) R. Kassner, *Die Mystik, die Künstler u. das Leben* etc. Leipzig 1900, p. 80.

[2]) Drei belegstellen unter vielen: Todhunter p. 153: "Sh has (here) made English blank verse the native language of elemental genii"; p. 171: "the exquisite melody of sound, which (is) peculiarly Sh's own"; V. Scudder, l. c.: "He has the power to sing melodies which seem echoes of unearthly music".

pracht affektierter majestät, welche die fülle der vokale verleiht.

Zunächst liegt freilich nichts näher als die frage, ob der dichter solche klangliche effekte wohl beabsichtigt haben mag? Denn mit der erkenntnis künstlerischer absicht resp. waltenden zufalls steht und fällt jeder wissenschaftliche hintergrund für die beschäftigung mit solchen fragen. Selbst bei unserem Sh wird es gut sein, sich prinzipiell auf einen skeptischen standpunkt zu stellen und in vielen fällen, wo nebeneinander stehende worte durch klangliche effekte verkettet sind, das walten eines freundlichen zufalls anzuerkennen. Erst mit einer solchen allgemeinen *reservatio mentalis* werden wir zu einer gerechteren beurteilung der Sh'schen technik gelangen, und die beispiele, in denen künstlerische absicht zweifellos vorliegt, an wert und bedeutung gewinnen sehen. Wir werden erkennen, dass Sh mit einem so überaus delikaten kunstmittel keineswegs verschwenderisch um sich wirft, sondern nur durch die zu schildernde bedeutungsreiche und malerische situation angeregt dasselbe einführt.

In der stimmungsvollen abendschilderung zu anfang von *J&M* (21) finden sich die melodiösen verse

— *for the winds drove*
The living spray along the sunny air
Into our faces; the blue heavens were bare,
Stripped to their depths by the awakening north;
And from the waves, sound like delight broke forth
Harmonizing with solitude, and sent
Into our hearts aërial merriment,

in denen reiche vokalklänge *(spray along, sunny air, into our* [zweimal], *blue heavens, sound like delight, harmonizing, aërial)* sich zu überaus glücklicher wirkung verbinden.[1]) Auch in Ione's erster strophe (*Prom* I 222) ist ein gewisser vokalreichtum auffällig.[2]) Freilich bleibt in fällen von so feiner

[1]) Die glückliche wahl der worte in dieser stelle hebt Todhunter p. 110 rühmend hervor.

[2]) In der darauffolgenden strophe ihrer schwester Panthea macht sich umgekehrt eine gewisse fülle von konsonanten bemerkbar. Es ist nicht ohne bedeutung, dass der name *Ione* vokalreich (5:1), der name

natur die individualität des hörers allein massgebend. Ein *Sic volo, sic jubeo* in wissenschaftlichen dingen wäre mehr denn abgeschmackt.

B. Vokalspiele.

Vokalspiele werden erzielt durch bewusste häufung von selbstlautern gleicher phonetischer gruppe, also von dunklen resp. helleren, oder langen resp. kurzen selbstlautern nebeneinander. Ich kenne eine einzige stelle, von der ich mir zu behaupten getraue, Sh habe darin ein vokalspiel absichtlich eingeführt; dieselbe findet sich *Alast* 494 und schildert das fliessen des baches:

The rivulet
Wanton and wild, through many a green ravine
Beneath the forest flowed. Sometimes it fell
Among the moss with hollow harmony
Dark and profound. Now on the polished stones
It danced; like childhood laughing as it went:
Then, through the plain in tranquil wanderings crept etc.

Der effekt der verschiedenen laute drängt sich dem ohr auf. Kurze und helle vokale schildern das lustige übermütige plätschern *(rivulet, wanton, wild, green ravine, forest)*; dunkle und lange malen die verborgene strömung unter dem moos *(among, moss, hollow, harmony, dark, profound)*; kurze dunkle und mittelhelle vokale charakterisieren das tanzen über die steine *(now, polished, danced)*; ganz helle das einem kinderlachen verglichene muntere plätschern *(like, child, laughing, as, went)*; das fernere ruhige dahinströmen vertonen die ruhigen hell- und dunklen klänge *(through, plain, tranquil, wanderings, crept)*: kaum dass ein einziger vokal den klanglichen effekt seiner nächsten nachbarn stört! Das ganze vokalspiel, in seiner wirkung, wie jedermann zugestehen wird, sehr nett und sinnig, scheint mir vom dichter beabsichtigt.

Panthea konsonantenreich (3:3). Im *Prom*-ms. erscheinen die reden der beiden schwestern unter einander vertauscht, s. *Archiv* CII 305. Warum wohl der dichter diese änderung vornahm?

C. Assonanz.

Vollkommener, weil deutlicher, wirkt die anwendung der vokalspiele, wenn nur ganz gleiche vokale benützt werden: assonanz. Zwei prächtige beispiele, in welchen mehrere langgedehnte *i* den beabsichtigten schlummerweich-träumerischen, sehnsüchtigen effekt in vorzüglicher weise hervorbringen, sind die verse, mit denen die mutter in *VisSea* ihr kind in schlaf wiegt: *But sleep deeply and sweetly ... Dream, sleep! ... To see thee no more, and to feel thee no more?* (VisSea 77, 80, 84), und der inhaltlich verwandte passus

They drank in their deep sleep of that sweet wave
Witch 69, 3.

Auch die zwei stellen *RdH* 985 ff. und die anfangszeilen von *IndSer* lassen sich hieher ziehen.

In mehreren fällen vereinigt sich die assonanz mit der alliteration zu einem doppelt wirkungsreichen klangeffekt, so in den verbindungen *bursting burthen; hideous heap; merry mariners; merry marriage; sad satiety* u. a.

II. Versschmuck durch Konsonantenkombinationen.

A. Konsonantenhäufung.

Solche konstatiert, wie erwähnt, V. Scudder in den ersten trotz- und klagereden des Prometheus. Ich möchte zur veranschaulichung eine stelle hierher setzen:

The crawling glaciers pierce me with the spears
Of their moon-freezing crystals, the bright chains
Eat with their burning cold into my bones etc. I 31,
ähnlich 380; 393 u. s.

Anschaulichere beispiele aber sind die folgenden:

Where Power in likeness of the Arve comes down
From the ice gulphs that gird his secret throne,
Bursting through these dark mountains like the flame
Of lightning thro' the tempest. MBlanc 16.

Das verhältnis der konsonanten zu den vokalen ist hier 2 : 1.

Their moss rotted off them, flake by flake,
Till the thick stalk stuck like a murderer's stake,
Where rags of loose flesh yet tremble on high

SensPlant III 66

(lautverhältnis = 2 : 1). Sehr interessant sind die folgenden verse, die die wogenbrandung des meeres schildern:

— — — *On every side*
More horribly the multitudinous streams
Of ocean's mountainous waste to mutual war
Rushed in dark tumult thundering, as to mock
The calm and spangled sky. Alast 340.

Die häufung der konsonantenreichen, in der skansion zu verschleifenden endsilben bringt hier den beabsichtigten gewaltsam drängenden effekt hervor.

B. Alliteration (Stabreim).

Die alliteration ist eine der am meisten untersuchten metrischen erscheinungen. Dass Zeuner in seiner abhandlung über die alliteration bei neuenglischen dichtern Sh unberücksichtigt gelassen hat, wurde schon eingangs erwähnt. Ich musste mir also auch im folgenden abschnitte selbst einen weg bahnen.

Welch widersprechende resultate die erforschung des stabreims bisher zu tage gefördert hat, kann aus Köhler's übersichtlicher zusammenstellung[1]) ersehen werden. Die folgenden kurzen leitsätze mögen dazu dienen, unseren standpunkt zu präcisieren.

a) Was die moderne verwendung der all[iteration], im lichte der historischen entwicklung gesehen, anlangt, so sollten die ausführungen Schipper's auf p. 68 vor allem mehr beachtung finden. Wir haben es nicht mehr mit dem ehemaligen versbindemittel zu thun, denn die moderne metrik besitzt

---

[1]) Köhler, Fr.: *Die All. bei Ronsard.* Münch. Beiträge XX, p. 17 ff.

andere kunstmittel, um verse und halbverse unter einander zu verketten und weist der all. nur eine sekundäre: rhetorische und musikalische rolle zu. Da also der stabreim sich in neuerer zeit vom metrum vollständig emanzipiert hat, so sind nicht mehr versteile, takte oder füsse für seine verwendung massgebend, sondern worte. Das nebeneinandersetzen von verwandtem (zusammengehörigem) oder konträrem ist als urstufe in der entwicklung des stabreimes anzusehen. Hieraus entsprangen alliterierende parallelstellungen allgemeiner art und formelhafte verbindungen wie *friend and foe; from top to toe; weal or woe.* Als nächst enge verbindung mehrerer wörter ist, wie schon der alte Homer lehrt, die des substantivs mit seinem epitheton ornans aufzufassen.

Diese primäre, historisch begründete gebrauchsweise der all. verwechsle man nicht mit einer anderen, ausschliesslich modernen, welche der poetik angehört und hier für onomatopoetische und rhetorische zwecke fungiert: für onomatopoetische, dh. zur klanglichen (musikalischen) ausschmückung von anschaulichen schilderungen; für rhetorische, dh. zur klanglichen unterstützung der inhaltlichen emphase, zur verstärkung des nachdrucks. In den beiden letztgenannten fällen wird sich die all. nicht nur auf benachbarte worte, sondern über mehrere verse erstrecken — aber, wie gesagt, lediglich in der rolle einer musikalischen beigabe, niemals eines metrischen bindemittels.

b) Hinsichtlich der betonung stabreimender silben fordern viele forscher, auf historischem grunde fussend, hochton für die alliterierende silbe: eine forderung, der im namen moderner dichtung nicht entschieden genug widersprochen werden kann! Andrerseits ist es freilich naiv, die wirksamkeit des stabreims auch auf stammauslaut, flexivische *s* und sonstige suffixe auszudehnen. [1])

c) Was die natur der reimenden konsonanten anlangt, so scheint Sh — von seinem musikalischen standpunkt aus

[1]) Wie Downer in seiner ausgabe der oden Keats' (Oxford 1897) thut, wenn er p. 57 u. 82 als alliterierend aufzählt *eyes : forest : creatures; pleasure : sips!*

vollkommen berechtigt — sehr weit zu gehen und stimmlose mit stimmhaften konsonanten, (p) mit (b), (tʃ) mit (dž) usw. zu reimen, beinahe möchte man glauben, auch *w : v*, was beispiele wie die folgenden nahelegen:

The wide world of waters is vibrating. Where
Is the ship? On the verge of the wave where it lay
VisSea 135

— — — *Beside the ways*
The waterfalls were voiceless PAthan II 3, 24.

d) Sh liebt die alliteration[1]; und nur wo der charakter eines gedichtes oder gedichtabschnittes ihrer verwendung abhold ist, wie bes. im dramatischen blankvers, vermissen wir sie. Epische oder lyrische schilderungen dagegen, in denen das malende element vorwiegt, wie *Alast*, *Epips*, *Prom* usw., weisen eine fülle der hübschesten all. auf. Die *VC*-poesien enthalten fast gar keinen stabreim; *L&C*, mit der länge des werkes verglichen, äusserst wenig; doch wäre der schluss voreilig, Sh sei sich in seiner frühesten schaffensperiode dieses kunstmittels noch nicht bewusst geworden: denn in *WandJew*, *QMab* und *Alast* lässt sich eine reihe der allerschönsten und wirkungsvollsten all. nachweisen.

Aus Sh's eigener feder besitzen wir ein urteil über den stabreim, das jedoch wegen des humoristisch-satirischen tons der stelle nicht in's gewicht fällt: in den fussnoten zu *PBell* Prol 36 bemerkt er witzig, die lesart *polygamic Potter* sei statt der ursprünglichen *dodecagamic* eingesetzt worden, weil "*the alliteration of the text had captivated the vulgar ear of the herd of later commentators*".

Im folgenden gedenken wir zunächst (I) von der verwendung der all. bei Sh zu sprechen und an der hand gewählter proben darzustellen, welche rolle dieselbe bei unserem dichter spielt. Entsprechend unserer obigen notiz haben wir zwei gruppen zu sondern: die durch grammatische oder logische wortverkettung gebotene und die rein klanglichen und

[1] Vgl. Beljame, l. c., p. 75: «C'est un moyen dont Sh se sert très fréquemment, et avec bonheur, pour donner à son vers ou de la douceur ou de l'énergie, selon les sons qu'il répète.»

dekorativen zwecken dienende all.; jede der beiden klassen begreift einige unterabteilungen in sich. Ein II. abschnitt soll dann die kunstmässige stellung des stabreims näher beleuchten.

1. Wo hat Sh die All. gebraucht?

α) Grammatisch-logische alliteration.

a') Parallelstellung bedeutungsähnlicher oder -gegensätzlicher wörter, sei es koordination mit konjunktionen oder auch ohne solche, sei es eine freiere nebeneinanderstellung.

Eine art all. des 'glottal catch' haben wir in der berühmten apostrophe *Earth, ocean, air* Alast 1; ähnliche verbindungen *SumEvCh* 8; *Invit* 67.

b. Eine häufige verbindung ist *beast* + *bird*; dieselbe ist selbstverständlich gemeingut nicht nur aller dichter, sondern auch der prosa. Bei Milton findet sie sich *ParLost* IV 600; 704 u. ö.; bei Sh *Alast* 13, *L&C* V strophe 5, 3; *HMerc* 37, 3; *PBell* VII 20, 1; *SensPlant* I 102; ähnlich (+ *bee*) Prom III 3, 19. — *birth* + *being* HMerc 73, 3 — *blossom* + *bud* + *blade* Proserp 4. An adjektiven ist bekannt die verbindung *best* + *brightest* Invit 1; aber auch bereits in *L&C* IX 22, 2 vorkommend — *brief* + *bold* Cenci III 1, 228 — *the broad and burning moon* Sunset 18.

c. Die bei Milton *Pens* 139 belegte zusammenstellung *caves* + *closest coverts* findet sich *Prom* II 2, 66 — *cradle* + *grave* ist eine von unserem Sh sehr bevorzugte gegenüberstellung *W&N* 24; *OLib* 17, 2; *TowFam* 2; *Charles* 4, 1; auch präpositional, s. weiter unten.[1]) — Als prächtige verbverbindung ist *cure* + *kill* MagnLady 5, 6 zu bemerken.

d. *dark* + *deep* L&C IX 36, 3; R&H 1138 — + *distant* LEug 20 — *dull* + *dense* Adon 43, 9.

f. *fate* + *fame* Adon 1, 8 — *forest* + *field*, oder auch + *floods* Prom III 3, 121; L&C I 2, 8 — *form* + *phantom* Adon 31, 1 — *friend* + *foe*, allgemein geläufige formel, DespairVC 13; L&C V 12, 6 — *frost* + *fire* Prom I 268;

---

[1]) p. 107f. u. abh.

II 4, 53 — *fruit* + *flower*, äusserst häufige verbindung, ebenfalls gemeingut der dichterischen sprache[1]), QMab III 194; VIII 119; L&C VII 29, 9; Prom I 188; III 3, 123; Epips 347; Triumph 124. Von adjektiven bemerke die zusammenstellungen *fair* + *faithful* Icicle; + *frail* Prom II 2, 13; + *foul* I 785 — *fast* + *far* findet sich öfter: QMab IX *219*; PAthan II 3, 19; Prom I 526; Hellas 513. Echt Shelleyisch ist *fearless* + *free* QMab III 155; IX 115; L&C VII, 7, 8; ToWillSh I 2, 8; MaskAn 65 (= 66), 2; auch *fearless* + *fierce* L&C IV 26, 2; *fierce* + *free* Prom IV 163 — *frequent* + *frightful* QMab IV 42 — *frore* + *foggy air* L&C IX 25, 3. An verbalen verbindungen ist zu nennen *fail* + *fade* HIntB 20 — *float* + *flow* oder *flee* R&H 215; LEug 336.

g. *guides* + *guardians* Prom I 673 — *great* + *good* Alast 72 — *green* + *golden* Prom II 2, 75; IV 242 — *glide* + *glow* TowFam 19.

h. *hair* + *hue* TowFam 20; beachte die viergliedrige reihe HMerc 23, 4 — *hiss* + *hollow hum* PBell I 13, 4 — *nor hope nor health* StDejN 3, 1.

l. Eine sehr gewöhnliche — allerdings billige — stabreimphrase ist *light* + *life*, oder auch *love* mit einem dieser substantiva, auch im genitivverhältnis und verbal überall belegt. Von adjektiven bemerke *lone* + *lean* (eine art wortspiel) Solitary 2, 2 — *long* + *lonely* QMab II 168 — *loud* + *low* R&H 1008.

m. *majesty* + *might* Prom I 482; IV 482; HMerc 80, 8; + *mystery* Alast 199; 483 — *monarch* + *man* QMab III 170 — *murmur* + *motion* Alast 46 — *mean* + *miserable* QMab II 164 — *mute* + *moveless* L&C XI 11, 8; Prom I 67.

p. *pain* + *pleasure* QMab IV 149; + *pride* EpipsStud 172 — *plain* + *pool* Invit 49; beachte noch die viergliedrige reihe SensPlant III 60.

r. *rack* + *rain* Hellas 672 — *rare* + *regal* Alast 619.

s. *sight* + *sound* Alast 68; 298; MBlanc 128 — *silence* + *solitude* MBlanc 144 — *shade* + *shelter* QMab IV 126 — *subject* + *citizen* III 171 — *storm* + *steed* FArab 2, 1 —

[1]) Bei Milton nacheinander *ParLost* IV 644; 652.

swords + *sceptres* ToWillSh I 4, 7; R&H 900. Von adjektiven ist die verbindung *sad* + *sweet* eine lieblingswendung Sh's, die er vielleicht Milton abgelauscht hat, vgl. *In her sweetest, saddest plight* Pens 57 [1]); s. QMab IX 184; L&C I 22, 1; ToLdCh 8, 3; R&H 211; 784; 1022; 1052; Prom I 671; 756; IV 201; ähnlich OWWind 5, 5; Skylark 90; und sehr hübsch in

Which now is sad because it hath been sweet
Prom II 1, 9
The sweetest lyrist of her saddest wrong Adon 30, 8.

Gern verbindet sich *solemn* mit anderen adjektiven, so + *serene* HIntB 7, 1; L&C III 8, 3; noch verstärkt durch doppeltes *so* MBlanc 78; + *slow* oder *sweet* Prom IV 166; L&C III 28, 7; V 24, 4; ähnlich V 41, 4; XII 16, 3; MBlanc 128 — *sweet* + *soft* oder *subtle* VC IV 20; L&C VII 2, 9; PAthan II 2, 10; R&H 808; Prom IV 450; + *strange* Prom III 3, 75. — *soar* + *sing* Epips 54, sowie in der reizenden stelle Skylark 10 — *spent* + *spilt* Tow Fam 9.

t. *touch* + *torture* Adon 40, 4 — *tender* + *true* UnfDr 9 — *torn* + *trampled* QMab IV 201 — *treacherous* + *tremendous* Alast 386.

w. Von den gliedern *waves* + *woods* + *wildernesses;* ebenso *wind* + *waters* + *woods* treten gern einige zusammen, so Alast 355; L&C V strophe 6, 8; 'ThFierceBeasts' 1; HPan 2, 7; MBlanc 10; StDejN 4, 2; Prom I 831. — *weal* + *woe*, eine alte formel, deren sich namentlich Scott gern bedient hat, HMerc 7, 3; Triumph 123 — *woe* + *war* War 69; Triumph 266 — *works* + *way* MBlanc 92 — *wild* + *wanton* Alast 495; HMerc 9, 7; + *weak* oder *wan* Cenci II 1, 42; Alast 139 — *worn* + *wan* LEug 3 — *wounded* + *weak* Epips 274 — *wake* + *weep* Adon 3, 2, häufiger aber subordiniert [2]); + *watch* Prom I 230; — *wax* + *wane* HIntB 4, 7; Epips 294.

---

[1]) Von anlehnungen an Milton'sche wendungen, zumal aus dem *Penseroso* und *Allegro* — den in den englischen schulen auswendig gelernten gedichten — ist auf diesen seiten mehrmals die rede.

[2]) Nämlich *wake to weep*, vgl. p. 109 u. abh.

b') Stabreim, um das adjektiv, namentlich das schmückende beiwort, mit seinem substantiv zu verketten.

b. Mit einem substantiv wie *beam* (strahl) verbindet sich gern ein adjektiv wie *bright*, zb. QMab IV 61 — ein gewöhnliches beiwort von *bird* ist *bright* oder *beautiful*, zb. Alast 13; 281; — so *billow* = *breaking; blood* = *bitter; blooms* = *budding* oder *blown; bough* oder *branch* = *bare* oder *bleak; brand* = *burning; brother* = *beloved*. Selbstverständlich sind meine listen nicht erschöpfend; beispielsweise wären für **b** noch zahlreiche alliterierende verbindungen wie *balmy breathings; burning brain; bursting bomb; bursting burthen* beizubringen; mir lag nur daran, hier und sonst einige typische beispiele vielgebrauchter all.formeln zu geben.

c. *column* = *crystal* Alast 93 — *creed* = *cold* L&C XII 10, 6 — *crime* = *clinging* Prom I 454.

d. Zu *death* treten adjektiva wie *dark, dull, damp*, R&H 1004 (prädikativ); Adon 12, 5 — *delight* = *dear* Adon 25, 5 — *depth* = *dark* Alast 471.

f. Bemerke hier *faith* = *fond; fear* = *frenzying; fever* = *fierce; field* = *fresh; fiend* = *fierce; fingers* = *fleet: flame* = *fierce: flowers* = *fair* oder *fresh* (vielfach belegt); *fragrance* = *fresh*. Andere verbindungen sind *far fountains; fiery flood; frail form; fiery flight* usw.

g. *gate* = *gorgeous; gift* = *glorious; glen* = *gloomy; glowworm* = *gleaming* oder *golden: grass* oder *grove* = *green* oder *gray*.

h. *hair* wird oft als *hoar* bezeichnet. Wir wissen, dass die vorstellung von ergrautem jünglingshaar Sh sehr sympathisch erschien; sie lässt sich von Maimuna's bild und Southey's vers durch *PAthan* I 2; *Death* I 1, 3 bis *Epips* 264 verfolgen. Bemerke weiter *harmony* = *hollow; heart* sehr häufig = *hard* zb. ToHarr I 14; Sunset 35; L&C Ded 6, 7; auch = *haughty* Prom I 378 — *heap* = *hideous* (unterstützt durch assonanz) L&C X 23, 6.

l. *lake* und *land* = *lone, lonely* L&C IV 4, 3; L'That time' 2, 4 — *light* = *liquid* L&C XI 3, 7; Prom III 4, 17; auch in Southey's *Thalaba* VI 20 zu finden — *limbs* = *light*, aber auch *lean* oder *languid* Adon 11, 2; Alast 149; 248. Sehr gut wirkt die verbindung *lady-like luxuries* LettGisb 306.

m. Hier seien kurz erwähnt *mariner*, *marriage* = *merry* (durch assonanz unterstützt); *measure* = *mystic*; *mind* = *moody*; *moment* = *moving* + *making* (J&M 418); *mother* = *mighty* + *mild* (HMerc 96, 5); *mould* = *mortal*; *multitude* = *mighty*; *music* = *mighty*, *mute* etc.

p. *plain* = *pastoral*; *petals* = *pale* (Epips 3). Schon erwähnt wurde *Polygamic Potter*.

r. Zu *river* tritt *raging* ToWillSh I 4, 3; zu *rivulet* epitheta wie *running*, *rippling*[1]) SensPlant III 71; Alast 485 [1]); *the rivin is ready* Cycl 344.

s. *sea* liebt das homerische beiwort *salt* L&C III 31, 1; Prom III 4, 10; sonst finden sich *sunny*, *slumbering*, *silent* — *sleep* = *sweet* R&H 987; IndSer 1, 2 — *smile* = *sunny* QMab IX 170; L&C VIII 17, 3; XII 36, 8. *Song*, *sound* oder *strain* sind am häufigsten mit *sweet* verbunden; andere beiwörter sind *soft*, *solemn*, *soul-sustaining*. Ferner wären zu erwähnen *soul* = *servile*, oder *sweet*, oder *sun-like*; *springs* = *secret*; *stream*, *surge* verbinden sich in Sh's vorstellung gern mit dem begriff des *soft*, *silent*, *sluggish* (SensPlant I 47; IndSer 2, 2; Alast 87; 276; L'The cold earth' 3, 4).

v. *vale* = *vast* + *vacant* HIntB 2, 5.

w. Die natürlichen beiworte für *wave* sind *wild*, *wide* und *whistling*, so schon VC III, 3; dann ToWillSh I 1, 6 (präd.); Prom I 98; III 1, 71; MagProd 2, 69 — *watery way* findet sich LEug 134; dasselbe + *winding* schon L&C XII 33, 8 — *waste* und *wilderness* werden als *wide*, *wild*, *weary* oder *waste* bezeichnet, vgl. Alast 78; 141; 245; 54; Prom III 4, 14; bemerke auch *wintry wilderness* Epips 323 — *wind* = *wild*, *wailing*, auch *wanton*, bemerke insbes. *O, wild West Wind!* — *woods* = *wild* oder *whispering* — *works* = *wondrous* — zu *world* tritt das natürliche beiwort *wide* (vielfach belegt); seltener *waste* oder *wild*.

c') Von genitivverbindungen oder präpositionalen zusammenstellungen haben wir folgende ausdrücke zu notieren:

The clash of clanging wheels MaskAn 77, 3 — *thy country's curse* ToLdCh 1, 1; 2, 1 — *from the cradle to the grave*

[1]) Nach der angefochtenen lesart von Mrs. Sh's späteren editionen.

Frg'PeopleEngl' 7; MenEngl 2, 2 — *day after day* oder *day by day* passim — *dell of dew* Skylark — *drop of dew* Prom IV 523 — *dream in the dawn* UnfDr 1 — *fair in form* Retrospect 143 — *the fleet nymph's flight* Arethusa 2, 17 — *hells of hatreds and hopes* Prom IV 119 — *hues of heaven* Alast 197 — *lamp of learning* LEug 256 — *latest line of light* Retrospect 22 — *light of life* L&C V strophe 2, 3; Prom III 3, 6; *light of thy locks, my love* FArab 1, 1 — *measure of music* Prom IV 77 — *medicine for the mind* J&M 355 — *most musical of mourners*, wie Ackermann bemerkt hat [1]), eine nachahmung des Milton'schen *Most musical, most melancholy* (Pens 62): Adon 4, 1; 5, 1; 6, 5 — *the noiseless noon of night* Retrospect 15 — *pulse of pain* LEug 39 — *sacred sympathy of soul* ToIreland 2, 17 — *sandhills of the sea* Invit 56 — *sweet season of summer tide* SensPlant II 59 — *for our sweet sister's sake* Prom I 229 — *a spirit without spot*, prächtige verbindung Adon 55, 7; *spirit of solitude* Alast titel — *spray of the salt sea* Prom III 4, 10 — *star above the storm* Epips 28 — *stillness of solitude* Alast 590 — *web of woof* Alast 156 — *woe of war* QMab V 68 — *a world of woe*, eine echt Sh'sche phrase, L&CDed 3, 8; I 27, 4; R&H 631; aber auch im eigentlichen sinne WandJew II 143; Prom I 283; wie schon bei Byron an berühmter stelle

He, who grown agëd in this w o r l d o f w o e
In deeds, not years ChildeHarold III 5; *the world's wanderers* (titel); *the world's wilderness* L&CDed 8, 1; R&H 738; Adon 31, 7.

d') Zur verkettung von verben mit zugehörigem objekt oder subjekt, oder auch von verben mit adverbien.

Einige beispiele werden zur veranschaulichung genügen: *We bear the bier* Prom IV 10 — *to bleed in battle* Tale Soc 6, 2 — *the crew that crowd* Hellas 191 — *drop of dew that dies* Prom IV 523 — *the dust drinks the dew* L&C X 3, 5 — *force from force must ever flow* LEug 232 — *those groans are grief enough* Prom I 593 — *hunted by hate* Soli-

[1]) *Quellen, vorbilder, stoffe zu Sh's poet. werken.* Münchener Beiträge II, p. 32.

tary 2, 2 — *to laugh at lightnings* ToIreland 2 — *linger long* EpAnVers 17: wer möchte hier nicht an das bekannte gassenlied *Linger longer Loo* denken? — *a loved one lies low* VC III 4 — *lured by the love* Cloud 23 — *mocking its moans* Alast 425 — *moulded her mien and motion* SensPlant II 7 — *mourning the memory* Alast 707 — *murmuring in the musical woods* Alast 403 — *poisons the pleasure* QMab VIII 130 — *rocked to rest* Cloud 7 — *seeds are sleeping in the soil* L&C IX 24, 1 — *soft as . . the Sun* Epips 335 — *a spirit seizes me and speaks* Prom I 254 — *swan who soars and sings* Epips 54; 108 — *wake the wavelets* QMab VIII 24; *wake the world to work* HMerc 16, 6; *wake to weep* Hellas 227; Mutab II 21; Triumph 436 — *wasted by the woe* Tale Soc 5, 1 — *weak feet were weary* FArab 1, 7.

β) Rein dekorative alliteration.

Wenn die all., ohne durch die logische beziehung zwischen einzelnen wörtern geboten zu sein, zu dekorativen zwecken angewendet wird und als solche wirken soll, darf sie sich nicht auf nur zwei oder drei wortglieder beschränken; der sinnliche reiz, den sie auf das gehör ausübt, muss sich öfter wiederholen, um eine akustische beziehung herzustellen, da die logische in der hauptsache mangelt.

Onomatopoetische alliteration im eigentlichen sinn treffen wir bei Sh am allerhäufigsten an, u. zw. mit prinzipieller regelmässigkeit in naturschilderungen. Im weiteren sinne dient der dekorative stabreim dazu, irgend eine ausgedrückte handlung emphatischer zu schildern.

a') Onomatopoetische (musikalische) alliteration.

> "'Tis not enough no harshness gives offence,
> The sound must seem an echo to the sense".
> (Pope.)

Aus einer fülle der interessantesten beispiele lässt sich der unanfechtbare schluss ziehen, dass Sh fast nie versäumt, zur versinnlichung bestimmter lautwirkungen bestimmte stabreime anzuwenden. So wird der **b**-reim durchgängig zu dem zwecke gebraucht, das sanfte hauchen des windes darzustellen:

Images . . . That paused within his passive being now,
Like winds that bear sweet music, when they breathe
Alast 631

Flowers which . .
Breathed but of her to the enamoured air;
And from the breezes whether low or loud Epips 205.

Mit vorzüglicher wirkung verbindet sich im letzten beispiel der *l*- mit dem *b*-reim.

In ähnlicher weise wirkt die w-alliteration zur klanglichen darstellung aller abstufungen von mildem bis kraftvollem wehen, weben, flüstern und wogen. Windeswehen ist ausgedrückt in

Weary wind, who wanderest
Like the world's rejected guest WWand 3, 1.

Windhauch und wogenschlag:

The warring waves, the wild winds, sang her dirge
WandJew II 183

Like the vague sighings of a wind at even,
That wakes the wavelets . . . QMab VIII 24
The wide world of waters is vibrating. Where
Is the ship? On the verge of the wave where it lay
VisSea 135.

Waldweben:

Her voice came to me through the whispering woods Epips 201.

Zur selben lautfamilie gehört l, welches kosende, einschläfernde klänge charakterisiert, wie etwa in folgenden ungemein melodiösen versen:

Flowers, which, like lips murmuring in their sleep
Of the sweet kisses which had lulled them there Epips 203
Lining it with a soft yet glowing light:
Looks it not like lulled music sleeping there? Prom III 3, 72
Life of Life! thy lips enkindle
With their love the breath between them II 5, 48
[Burst from her looks and gestures] — and a light
Of liquid tenderness like love, did rise L&C XI 5, 6.

Solche in ihrer wirkung miteinander verwandte laute treten natürlich auch gerne zusammen und erzielen in ihrer

vereinigung einen nicht minder schönen klangeffekt. So gesellt sich l gern zu w, um sanftes windeswehen, wellenwogen zu versinnlichen:

The low wind whispers near Adon 53, 4
The moonlight lay
Upon a lake whose waters wove their play L&C IV 3, 4
[Some chambers]
Level with the living winds, which flow
Like waves above the living waves below Epips 517.

Für l + l vgl. die oben angeführte stelle *Epips* 205.

Der brauchbarste alliterationslaut ist s. Er hat heiteren charakter und versinnlicht meist helle deutliche klänge und sänge, ob lauter oder leiser. So in der bekannten stelle

And singing still dost soar, and soaring ever singest
Skylark 10

What sounds in softest murmurs broke
From the seraphic strings! WandJew II 155
When a soft and silver sound,
Softer than the fairy song . .
Was borne upon the wind's soft swell IV 120
[My soul] like a sleeping swan doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing Prom II 5, 72
Wake sounds,
Sweet as a singing rain of silver dew IV 235
And from the singing of the summer birds,
And from all sounds, all silence Epips 208
All other sounds were penetrated
By the small, still, sweet spirit of that sound,
So that the savage winds hung mute around 330, vgl. noch WandJew I 254; Alast 198; 248; Ginevra 179 u. viell. 164—166.

Wir werden sogleich hören, dass der laut m im gegensatz zu *s* die entfernteren, undeutlichen, murmelnden klänge und geräusche schildert. Manchmal treten die beiden mit guter wirkung nebeneinander auf:

[By the light
Of wave-reflected flowers, and floating odours,]

And music soft, and mild, free, gentle voices,
And sweetest music, such as spirits love Prom III 2, 31
The music of the merry marriage bells,
Killing the azure silence, sinks and swells Ginevra 42,
ähnlich WandJew II 27.

Neben solchen musikalischen tönen bezeichnet *s* auch geräusche wie den wellenschlag vom leichten plätschern bis zum stürmischen brausen:

Which the wild sea-murmur fills,
And soft sunshine, and the sound
Of old forests . . . LEug 347
The storm-encompassed isles,
Where to the sky the rude sea seldom [1]) *smiles* LettGisb 37
No shade, no shelter from the sweeping storms
QMab IV 126, vielleicht auch L&C I 13, 7.

m charakterisiert, wie bemerkt, entferntere, dumpfe klänge:

My strain
May modulate with murmurs of the air,
And motions of the forests and the sea Alast 46; ebso 403.
The music of many murmurings SensPlant I 79, wozu
noch zwei *w*-stäbe in 78.

Dumpf ist der klang der trauer. Darum dient der *m*-reim häufig auch dazu, trauernde klänge zu versinnlichen:

What woundrous sound is that, mournful and faint,
But more melodious than the murmuring wind Orpheus 35
The lorn nightingale
Mourns not her mate with such melodious pain
Adon 17, 2 u. 35, 4.

Mit grundverschiedenem, aber m. e. prächtig charakterisierendem effekt wirkt der *m*-reim in der stelle

Image of thy cursëd mother,
Thy milky, meek face makes me sick with hate
Cenci II 1, 121.

---

[1]) Forman gibt auf grund der im übrigen nicht einmal zuverlässigen abschrift von Mrs. Sh *rarely*, um "redundancy of words beginning with *s*" zu vermeiden. Er hat also für Sh's all. wenig verständnis.

Neben diesen häufig verwendeten onomatopoetischen stabreimen seien einige seltenere fälle angeführt, als da sind: verwendung von **h** zur bezeichnung eines atmenden, pfeifenden geräusches in den beiden hochinteressanten versen

> *The* ***h****eavy* ***h****eart* ***h****eaving without a moan* Adon 35, 5 und
> *With* ***h****iss, and clash, and* ***h****ollow* ***h****um* PBell I 13, 4.

Die reichliche verwendung von **f** wirkt wie ein deutsches pfui! in dem fluch des *Prom*, der von I 262 bis 271 nicht weniger als 11 *f*-reime aufweist, vgl. auch den schluss des fluches 300 f, und jenen ganz ähnlichen fluch des *WandJew* IV 402, woselbst merkwürdiger weise die gleiche all. zu beobachten ist:

> ***F****alse* ***f****iend! I curse thy* ***f****utile power!*
> *O'er her* ***f****orm will lightnings* ***f****lash* etc.

Rohere effekte bringen **r** und **st** hervor; ersteres charakterisiert das rauhe, schroffe; *s*-konsonanzen dienen zur versinnlichung von kraft und kampf:

> *A burst of waters driven*
> *As from the* ***r****oots of the sea,* ***r****aging and bubbling:*
> *And in that* ***r****oof of crags a space was* ***r****iven* L&C VII 11, 2.

In der stelle *Alast* 387 vereinigen sich die *s*-reime (das zischen der wogen andeutend) mit denen des *r* zu äusserst glücklichem effekt:

> ***S****eized by the* ***s****way of the a****s****cending* ***s****tream,*
> *With dizzy* ***s****wiftness,* ***r****ound, and* ***r****ound, and* ***r****ound,*
> ***R****idge after* ***r****idge the* ***s****trai****n****ing boat a****r****ose.* Vgl. noch
> *Yea! not a* ***st****one shall* ***st****and to tell*
> *The* ***s****pot whereon they* ***st****ood!* QMab II 130
> *And* ***st****ruggling through its error with vain* ***st****rife,*
> *And* ***st****umbling in my weakness and my haste*
> Epips 250, s. auch SensPlant III 67.

b') Alliteration zum zweck der emphase.

In jenen mit dem schmuck des stabreims reichlich ausgezeichneten versen oder versgruppen, die keine schallnachahmung enthalten, dient das verweilen auf der gleichen

alliterierenden klangwirkung — in nicht weniger künstlerischer absicht — zur nachdrücklichen verstärkung der rede. Wir begnügen uns damit, zwei die erscheinung veranschaulichende stellen zu citieren und führen einige andere in zahlen an:

To images of the majestic past,
That paused within his passive being now,
Like winds that bear sweet music, when they breathe
Through some dim latticed chamber. He did place
His pale lean hand upon the rugged trunk
Of the old pine. Alast 629

I wound
Up the green slope, beneath the forest's roof,
With slow soft steps leaving the mountain's steep,
And sought those inmost labyrinths, motion-proof
Against the air, that in that stillness deep
And solemn, struck upon my forehead bare,
The slow soft stroke of a continuous etc. Matilda 3, und so VC XII 1; TaleSoc 5, 1; QMab I 10; IV 201; V 7; IX 36; Alast 84; 181; 243; MBlanc 102; 128; L&C Ded 10, 3; IX 26, 8; 34, 8; PAthan II 3, 19; 24; ToLdCh 13, 1; R&H 200; 338; LEug 134; 192; Cycl 343; Prom II 3, 81; 4, 15; 5, 60; III 4, 37; IV 17; Cenci I 3, 78; II 1, 3; SensPlant I 31; HPan 1, 6; Epips 108; 565; Adon 25, 4; 33, 9; 34, 5; 40, 7; 41, 5; 42, 8; 44, 5; 45, 7; Hellas 392; Ginevra 164; UnfDr 4; Isle 7; MagProd 2, 133 u. v. a.

2. Wie hat Sh die all. gebraucht? (Stellung der all.)

A. Zwei Stäbe im Vers

a) in cäsur und versschluss.

Enthält ein vers nicht mehr als 2 stäbe, so lässt sich eine möglichst günstige klangwirkung nur dann erreichen, wenn die reimenden laute genügend zeit haben akustisch zu wirken, d. h. wenn sie vor einer pause stehen. Versschluss und hauptcäsur, die zwei grossen pausen des verses, empfehlen sich also für den stab am meisten — ganz abgesehen von dem logischen moment, das hier mit herein spielt: denn aus logischen oder grammatischen gründen rücken gern die

bedeutungsvollsten wörter an die cäsur- und versschlussstelle.[1])

That mocked his fury, and prepared his fall QMab IX 37
By thy most killing sneer, and by thy smile —
By all the arts and snares of thy black den ToLdCh 13, 1
Which ne'er was loud, became more low R&H 1008
Which now is sad because it hath been sweet Prom II 1, 9
There was a Power in this sweet place SensPlant II 1
Which was the cradle and is now the grave TowFam 2.

Hieher lassen sich auch ziehen:

There is a snake in thy smile, my dear Cenci V 3, 136
Thou canst not soar where he is sitting now Adon 38, 4
What would cure, would kill me, Jane MagnLady 5, 6.

b) versanfang und -ende.

Durch den entschiedenen gegensatz zwischen versbeginn und versschluss wird ein besonderer nachdruck auf den stabreim geworfen. Ob der antwortende reim im 4. oder 5. fuss (eines *heroic*) ertönt, kann meines erachtens unmöglich von ausschlaggebender bedeutung sein: es genügt, dass die empfindung des schlusses wachgerufen wird.

Ah! sweet is the moonbeam that sleeps on yon fountain
And sweet the mild rush of the soft-sighing breeze VC XII 1
Had killed me, he had done a kinder deed Cenci II 1, 3
Our sweetest songs are those *that tell of saddest* th*ought* Skylark 90
Too vast a matter for so weak a rhyme LettGisb 105
And struggling through its error with vain strife Epips 250.

B. Drei Stäbe im Vers

werden nur in symmetrischer anordnung erfolgreich wirken, also

a) zu anfang, in der mitte (meist vor der cäsur) und am ende:

---

[1]) Es könnte verwundern, dass ein ten Brink (in *Chaucer's sprache und verskunst* p. 338f.) diesen fall von wirkungsreichster alliterationsstellung nicht einmal erwähnt hat. Man beachte die schöne klangwirkung der oben citierten stellen.

Loading with loathsome rottenness the land QMab V 7
Have piled — dome, pyramid and pinnacle MBlanc 102
Soon pause in silence, ne'er to sound again L&CDed 10, 4
Death is dark, and foul, and dull R&H 1004
For your gaping gulph, and your gullet wide Cycl 343
Sweet as a singing rain of silver dew Prom IV 235
A lovely lady, garmented in light Witch 5, 1
Which wields the world with never-wearied love Adon 42, 8
Sublimely mild, a Spirit without spot 45, 7
And I wander and wane, like the weary moon
UnfDr 4.

Ahnlich, aber mit weniger guter wirkung:
It was a babe, beautiful from its birth L&C VII 18, 1
The amorous birds now pair in every brake Adon 18, 6.

b) Häufig in einem der beiden ersten und in den beiden letzten füssen:
Wild flew the meteors o'er the madden'd main FrgNich 14
With hiss, and clash, and hollow hum PBell I 13
Who vex this pleasant world with pride and pain
EpipsStud 172
Our breath shall intermix, our bosom bound Epips 565.

Ähnlich:
Sered by the autumn of strange suffering Alast 248.

Doch seien wir auf der hut, dass wir uns nicht in ein gebiet verirren, auf dem der blosse zufall schaltet, nicht die höhere künstlerische absicht waltet, ein gebiet, dessen erforschung — zwar wenig geistesarbeit gott sei dank! aber viele schweisstropfen kosten würde, ohne dass man ein nennenswertes resultat zu erzielen vermöchte; denn „vergebens wagt man, aus verständigen gründen sich zu erklären das verworrne schalten". Dass der dichter stellungen wie die sub A a) und B a) erwähnten zur erzielung höherer wirkung mit bewusster absicht anwandte [1]), dürfte wohl niemand be-

[1]) „Stellungen" *cum grano salis* zu verstehen. Wir sind nicht banausisch genug um einem dichter zuzumuten, er habe die konstruktion seines verses gemodelt, bis er für die stabreimenden wörter die effektvollste stellung erzielt hatte: er mag vielmehr solche gegensätzliche

zweifeln wollen. Das feld der wissenschaftlichen metrik ist aber noch viel zu wenig angebaut, die aufgaben zu dringend, die zeit zu kostbar, als dass man sich gestatten dürfte, seitenfüllende (und geistleerende) listen über zufallsspiele aufzustellen.

C. Möglichst dichter Stabreim (meist auf mehrere verse verteilt).

Aus einer grossen zahl von beispielen begnügen wir uns, einige typische fälle wörtlich zu citieren:

The sun had sunk beneath the hill,
Soft fell the dew, the scene was still WandJew IV 38
But could not hide the wasting woe
That wore my wildered soul away III 123
Thou fair in form, and pure in mind
Whose ardent friendship rivets fast
The flowery band our fates that bind Retrospect 144
His strong heart sunk and sickened with excess Alast 181
Darkness and death, if death be true, must be
Dearer than life . . . L&C IX 34, 8
Spectres we
Of the dead Hours be,
We bear Time to his tomb in eternity.
Strew, oh, strew
Hair, not yew!
Wet the dusty pall with tears, not dew!
Be the faded flowers
Of Death's bare bowers
Spread on the corpse of the King of Hours! etc.
Prom IV 12
I loved — alas! our life is love SongTasso 1
The wind in the reeds and the rushes,
The bees on the bells of thyme,
The birds on the myrtle bushes HPan 6
O bid those beams be each a blinding brand ONaples 158.

---

wörter, deren kontrast schon durch ihre stellung wirkte, wenn angängig, noch mit all. ausgeschmückt haben, um den gegensatz zu potenzieren.

Ein schönes beispiel von stabreim, der mit den aufeinanderfolgenden versen wechselt:

Were all paved with daisies and delicate bells,
As fair as the fabulous asphodels,
And flowrets which drooping as day drooped too,
Fell into pavilions, white, purple, and blue SensPlant I 53.

Es sei noch verwiesen auf WandJew II 99 (*f*); IV 367—378 (prächtige, weit ausgesponnene stelle); QMab I 10; Alast 84; 243; 629—634 ($b+p$); MBlanc 102; 128; PAthan II 3, 19; LEug 192; Prom II 3, 81; 4, 15; 5, 60; III 4, 36; PromFragm (hübsch!); SensPlant I 31; EpipsStud 147; Adon 25, 4; 34, 5; 41, 5; Ginevra 164. Übrigens: *μηδεν ἀγαν!*

Im fall der verwendung mehrerer stabreime neben einander hat die metrische forschung seither auf die anordnung der reime ihr besonderes augenmerk gerichtet und darnach listen[1]) aufgestellt, denen man alle erdenkliche wichtigkeit und wissenschaftliche bedeutungsschwere anzuheften bemüht war — *credat Judaeus Apella.* Denn im allgemeinen kann dem dichter nichts ferner liegen, als neben den technischen anforderungen, die die verwendung der all. an sein können stellt, sich noch die weitere aufgabe einer besonders kunstmässigen anordnung der reime aufzulegen. Während ich also jegliche planmässigkeit in der anordnung mehrerer stabreime prinzipiell leugne, will ich nicht versäumen, auch aus Sh für verschiedene stellungen einige beispiele anzuführen: Für parallele anordnung —

Of starry ice the gray grass and bare boughs Alast 10
Then weave the web of the mystic measure Prom IV 129
Where no sun nor showers nor breeze
Pierce the pines and tallest trees Isle 6;

für gekreuzte anordnung —

A herd-abandoned deer struck by the hunter's dart
Adon 33, 9
A heart grown cold, a head grown grey 40, 7
And on a wintry bough the widowed bird UnfDr 72

---

[1]) Listen und kein ende!

And the milkmaid's song and the mower's scythe,
And the matin-bell and the mountain bee BSerch 19 [1]),
s. auch das oben cit. Skylark 90;

für umschliessende anordnung —

And bubbles gaily in this golden bowl Cenci I 3, 78
He bowed his head, and his heart burst Hellas 392, s.
auch das oben cit. SensPlant I 53.

Eine spezifisch Sh'sche art des stabreimgebrauchs ist die verdichtung desselben, die häufung auf mehrere hinter einander folgende wörter. Hiedurch erzielt seine all. oft eine nachdrückliche wirkung, welche sich — wie oben zu bemerken gewesen — zu onomatopoetischen zwecken vortrefflich macht, ohne solche jedoch aufdringlich und lästig wirken kann, es müssten denn höhere künstlerische absichten zur akkumulation gedrängt haben, wie mit vorzüglicher wirkung in

Sinks sweetly smiling . . . QMab IV 21
A strange and woe-worn wight VII 68
The heavy heart heaving without a moan Adon 35, 5.[2])

Solch höhere absicht emphatischer malerei fehlt aber in folgenden beispielen:

His burning fillet blazed with blood —
A lambent flame his features fired WandJew II 204
His limbs, like lime leaves in the wind IV 192
Had linked with the unmeaning name,
Whose magic marked among mankind
The casket of my unknown mind Retrospect 65
The sacred sympathies of soul and sense QMab IX 36
Like ten thousands clouds which flow

---

[1]) Auch in diesen (kunstvoll gebauten) versen haben wir einen anklang an Milton'sche weisen zu erkennen, vgl. *Allegro* 65

And the milkmaid singeth blithe,
And the mower wets his scythe.

[2]) Diese *h*-all. lässt sich jedoch auch onomatopoetisch auffassen, vgl. p. 113 u. abh. In Byron's *Life's life lied away* ChHarold IV 135 versinnlicht die gehäufte und durch assonanz unterstützte all. vortrefflich die ungezähmt ausströmende klage des enttäuschten sängers.

With one wide wind as it flies L&C V strophe 1, 11
Beside the ways
The waterfalls were voiceless PAthan II 3, 24.
The fisher on his watery way,
Wandering at the close of day LEug 134
And with fitting food are fed MaskAn 51, 2
O'er the wide world wandering be PBellProl 2
The clay-cold corse upon the bier Cenci V 3, 133
And many still
Are mine, and many more, perchance shall be Mag Prod 2, 133; vgl. ferner Alast 86; L&C I 6, 8; IX 26, 8; Matilda 5 u. 9; Ep AnVers 17; Epips 108 u. v. a.

III. Versschmuck durch Vokal- und Konsonantenkombinationen.

A. Wortspiel.

Wortspiele sind bei Sh nicht selten zu finden. Als einfachsten fall von wortspiel kann man die anapher betrachten, die ein gemeingut der rhetorischen sprache ist:

Every sphere
And every flower and beam and cloud and wave,
And every wind of the mute atmosphere,
And every beast stretched in its rugged cave,
And every bird lulled on its mossy bough,
And every silver moth fresh from the grave

(hiezu noch *ever* in 25, *every* in 32 u. 39) W&N 19.

Mit der anapher kokettiert geradezu der jugendliche Sh. Der band der VC gedichte enthält nicht éine seite, manche ballade nicht éine strophe, die nicht mit anaphern oder sonstigen wortwiederholungen gespickt wären; auf einer einzigen seite von 16 zeilen (p. 58) finde ich 6 fälle. Hören wir eine strophe aus *Ghasta* (v. 129):

Warrior! I can ease thy woes,
Wilt thou, wilt thou, come with me —

Warrior! I can all disclose,
Follow, follow, follow me.[1])

Eine von dem angehenden dichter bes. häufig gebrauchte, wahrscheinlich Lewis abgelauschte wendung ist die anaphorische aufeinanderfolge von positiv- und komparativformen wie in

Cold, cold is the blast when December is howling,
Cold are the damps on a dying Man's brow, —
Stern are the seas when the wild waves are rolling,
And sad is the grave where a loved one lies low;
But colder is scorn from the being who loved thee,
More stern is the sneer from the friend who has proved thee,
More sad are the tears when their sorrows have moved thee,
Which mixed with groans anguish and wild madness flow — VC III 1.

Ähnliche beispiele VC XII 1 *(sweet, but sweeter);* VC XIII 1 *(stern, sterner);* Ghasta 41 *(fierce);* ebda 169 *(mighty);* Frg Nich 14 *(wild, wilder).* Die nachwirkungen dieses affektierten bestrebens sind noch in *QMab* zu verspüren, vgl. VI 58 ff. eine 7 malige bombastische wiederholung des ausrufenden *how!*

Recht wirkungsvoll macht sich die wortwiederholung auch, wenn sie nicht an der gleichen versstelle auftritt:

Have put aside all worldly[2]) *preference,*
All sense of all distinction of all persons,
All thoughts but etc. Charles 3, 63.

Das gleiche adjektiv ist in chiastischer stellung zu einem äusserst glücklichen effekt wiederholt in

Scattering sweet visions from her presence sweet Witch 60, 4
A divine presence in a place divine Epips 135.

Syllabische anapher haben wir in wortfolgen wie *unwet, unwearied, undelaying* Prom III 3, 157; *the windless waveless lake* L&C XII 40, 6.

Des weiteren sind solche sehr wohllautende beispiele zu

---

[1]) Diese letzte zeile interessant als urstufe zu dem berühmten echorefrain im *Prom.*

[2]) Bei Forman *wordly.*

erwähnen, in denen das gleiche verb in verschiedenen formen, oder gleicher stamm in verschiedenen ableitungen wiederholt ist: *delighting and delighted* Epips 393; *possessing and possessed* 549; *undulate with the undulating tide* 434, geradeso LettGisb 119; *keen sorrow's keenest sting* TaleSoc 2, 10; *unseasonable season* Prom II 4, 52; *to purify its purity* To Harr I 54;

Absorbed like one within a dream who dreams
That he is dreaming Ginevra 44.

Alle diese fälle können aber nur bedingungsweise als wortspiele gelten. Im eigentlichen sinn verdienen wortspiele nur die folgenden genannt zu werden: *loan, lean* Solitary 2, 2; *gleam upon the gloomy path* ToHarr I 6; *fasts and feasts* Oed II 2, 6; 16; 89;

The grey morn
Dawns on the mournful scene QMab IV 58
Which bend the bright grass gracefully R&H 796
Till the thick stalk stuck like a murderer's stake
SensPlant III 67
With slow soft steps leaving the mountain's steep
Matilda 5
Live thou, whose infamy is not thy fame! Adon 37, 1
And of the past are all that cannot pass away 48, 9
Thy remembrance, and repentance, and deep musings are not free
From the music of two voices (feines doppeltes wortspiel!) Stanz1814, 23.

Ein reimendes wortspiel liegt vor in der zusammenstellung von *hard* mit *heart*, die Sh sehr gerne gebraucht, vgl. *ToHarr II* 14; *Sunset* 35; *L&C* XII 10, 6.

B. Reim.

"Rhymes are difficult things —
they are stubborn things, sir."
(Fielding.)

1. Geschlecht des reimes.

Medwin gegenüber hat unser Sh einmal die bemerkung gemacht, dass er die reimarmut der englischen sprache nament-

lich an „doppelreimen“ lebhaft bedaure.[1]) Unter *double rhyme* ist in dieser äusserung natürlich nicht der reim zu verstehen, den wir in der romanischen verslehre gemeinhin *rime double* nennen, sondern einfach der sog. weibliche. Nach Lord Byron's manier hat unser dichter den weiblichen und insbes. den gleitenden reim in werken humoristischen genres zu komischem effekt künstlich gezüchtet; das erste beispiel eines gleitenden reimes bieten schon die *VCat* 4

One wants society
Another variety.

Die weiblichen reime der ernsteren werke sind meist doppelsilbige verbformen (präsenspartizipien usw.) oder wortzusammenstellungen wie *fair one : dear one.* An einigen wenigen stellen (*Jd'M* 332, namentlich *Prom* I 763; II 3, 66; u. s.) finden sich mehrere klingende reimpaare in unmittelbarer folge. Von gesetzmässiger abwechslung zwischen männlichem und weiblichem reim kann bei einem Sh nirgendwo die rede sein. Auffallend sind zusammenstellungen von männlichem und (verschleiftem) weiblichem, bzw. weiblichem und (verschleiftem) gleitendem reim wie *ideal : real : feel* PBell II 12; *islet : violet* Isle 1. Über *mathemáticál : státical* LettGisb 82 s. p. 67 u. 131 u. abh.

2. Qualität des reimes.

a) Übergute reime.

Als mehr denn «*suffisant*» ist ein reim anzusehen, α) wenn er ausser der tonsilbe noch eine vorausgehende silbe umfasst, denn hier treten zu den erforderlichen lautelementen noch weitere, die den effekt der ersteren unterstützen; oder β) wenn er als sog. „grammatischer“ reim oder γ) als „binnenreim“ auftritt; denn ersterer bringt gleichklang bei gleich bleibender stammsilbe, der binnenreim steuert zu den endreimen weitere wohllautende elemente im versinnern bei. Für

α) *erweiterten reim,* jenen reim also, der mit dem vokal vor der tonsilbe anhebt, steht dem englischen dichter be-

[1]) Medwin, l. c., II 174.

greiflicherweise äusserst wenig brauchbares wortmaterial zur verfügung; an den vollklang eines Chaucer'schen *dayeryes : fayeryes* [1]) oder *bihighten me : plighten ye* [2]) reichen moderne wortformen leider nicht mehr hin. Bei Sh fand ich nur *lament : firmament* [3]) L&C XII 28, 4.

β) Für den *grammatischen reim* bietet sich nur 1 beispiel dar:

One word is too often profaned
For me to profane it,
One feeling too falsely disdained
For thee to disdain it 'One word' 1.

γ) *Binnenreim.*

In weiterem sinne ist unter ‚binnenreim' ein jeder gleichklang zu verstehen, der mehrere worte eines einzelnen verses reimartig unter einander verkettet. Solche binnenreime im weiteren sinne finden sich als *Sectional Rhyme* auch bei Sh mit besonders schöner wirkung [4])

Resound around, beneath, above Faust 2, 58.

Auch mehrere *sub* Wortspiel citierte verse liessen sich hieher ziehen, so *QMab* IV 58; *Adon* 48, 9; *Stanz1814*, 23.

Gewöhnlich wird unter binnenreim im engeren sinne der reim verstanden, der das cäsurwort mit dem endwort verbindet (leoninischer reim). Dass ein solcher in moderner zeit nicht mehr als konsequent durchgeführtes bindemittel für strophenzeilen verwendet wird, liegt auf der hand: die zeile würde für den hörer sofort in ihre hälften zerfallen. Es ergibt sich hieraus, wie schon S 705 betont hat, die notwendigkeit, in gedichten wie Sh's allbekannter *Cloud* die (sozusagen) binnenreimenden langzeilen auch im druck in endreimende kurzzeilen, wie sie gemeint waren, aufzulösen. [5])

---

[1]) *Cant. Tal.* D 871.

[2]) F 1327, beide von ten Brink, l. c., p. 196 nicht citiert.

[3]) Von Forman I 300 merkwürdigerweise als *rime riche* getadelt!

[4]) Man vergleiche den prachtvollen effekt solcher binnenreime in der folgenden aus dem czechischen übersetzten stelle:

„(verse), die mit verschlungnen reimen
von liebeslust und -bangen sangen, klangen"
(Vrchlický, übers. Adler).

[5]) Es sei daran erinnert, dass auch Schipper in seinen citaten sehr

Wie würden uns für die grundsätzliche durchführung dieser änderung gewisse übersetzer, editoren und kommentatoren dankbar sein müssen, welche bislang solche binnenreime meist grausam verkannt haben [1])! Denn solang das ende der zeile den reim nicht trägt, enthalten gedichte wie *Cloud*, sowie manche prächtige chorpartien im *Prom* und *Faust*, so wie sie sich im druck darbieten, durchweg w a i s e n. Wird man, den bisher bewährten konservativen ideen getreu, meinem vorschlag entgegenhalten, dass die authentische anordnung der verszeilen uns heiliges und unantastbares gut bleiben müsse? Oder hat man beobachtet, dass gerade Sh's auge über die strophische form meistens träumerisch hinweg glitt, dass ihm klang und sinn, takt und ebenmass alles galt, wortbild, zeilenbild, strophenbild unwesentlich erschien? Zahlreiche beispiele sind uns schon begegnet, zahlreiche werden uns noch begegnen, aus denen allzu klar hervorgeht, dass Sh, in klängen und formen von tadellosem bau schwelgend, das werkzeug, das material nicht fand, um was in ihm lebte, in kurrenter prägung darzustellen — wie auch so mancher tonschöpfer, mit der form und dem ausdruck ringend, ein gebilde zu tag fördert, das, inhaltlich angesehen, seinen gedanken deckt und formell ein monstrum ist. Es ist von typischer bedeutung zu beobachten, dass der dichter ein und dasselbe system des schweifreims in *Arethusa* und sonst mit richtigen endreimen, in der *Wolke* allein mit irreführenden binnenreimen niedergeschrieben hat: er ist sich also der bedeutung seiner form überhaupt nicht bewusst geworden.

Die würdigung der vorliegenden frage ist dadurch wesentlich erschwert, dass der binnenreim bei Sh noch in anderer funktion auftritt, indem er nämlich, wo ihm ein antwortender endreim irgend welche technische schwierigkeiten machte, denselben durch binnenreim ersetzte. Wir werden uns über diese merkwürdige erscheinung weiter unten [2]) aus-

---

gewöhnlich die überlieferte irreführende druckform in die metrisch richtigere umkleidet.

[1]) Einige beispiele werden weiter unten vorgeführt werden.

[2]) p. 137f. u. abh., sowie im IV. kap.

führlicher zu verbreiten haben; für unsere vorliegende betrachtung genüge zu bemerken, dass solcher ersatz-binnenreim nicht streng phonetische übereinstimmung zeigen muss, sowie die schlussfolgerung, dass derselbe als echter binnenreim aufzufassen und in der druckform darzustellen ist.

An éiner stelle, *R&H* 61, tritt überflüssiger leoninischer binnenreim auf, der womöglich dem zufall zu verdanken ist, in seiner wirkung aber jedenfalls ein onomatopoetisch vortrefflich charakterisierender schmuck genannt werden muss:

Alas not there; I cannot bear
The murmur of this lake to hear.
A sound from there, Rosalind dear,
Which never yet I heard elsewhere

(wozu noch *here* in 66).

Die binnenreime *Prom* II 5, 84 u. 110 sind vielleicht, andere wie ebda II 3, 63; 81 sicherlich, echte, behufs erhöhung des wohllauts zugefügte leoninische reime.

b) Unbefriedigende reime.

Wir haben hier die erstaunliche thatsache zu konstatieren, dass Sh's unbefriedigende reime die befriedigenden und guten mit einem ganz bedeutenden prozentsatz überwiegen.

Ungenügende qualität des reims kann durch mehrere faktoren bewirkt werden: phonetische faktoren, insofern die den reim bildenden laute ungleicher natur oder ungleicher betonung sind, oder insofern einer der reime in mehrere wörter gebrochen ist, oder auch insofern durch verwendung mehrerer ähnlich klingender reime in direkter aufeinanderfolge die klangwirkung der einzelnen reimpaare verwischt und beeinträchtigt wird; dann aber auch logische faktoren, indem der antwortreim echoartig das frühere reimwort wiederholt, mithin gleiche oder verwandte vorstellungen auslöst und die nötige abwechslung versagt, oder indem der antwortreim überhaupt vermisst wird.

α) phonetisch ungenügend.

1'. im einfachen wort.

Das in phonetischer beziehung unbefriedigende element des reimes kann entweder der reimende vokal sein oder die



umgebenden konsonanten; der vokal speziell ist es in mehrfacher hinsicht: durch seine quantität (selten) oder durch seine qualität (sehr gewöhnlich).

a) Vokalisch mangelhaft

1)1) quantitativ.

Mitunter erscheint das kurze *not* auf wörter langen ọ-lautes *(thought, aught)* gereimt, vgl. J&M 286; 402; 429; 470; Prom IV 91; 394 u. ö.; ebenso oft *live* auf wörter wie *eve, grieve*, vgl. VC XII 6; TaleSoc 3, 5; J&M 494; HMerc 2; Skylark 52 u. ö.; *wood* auf wörter mit langem ū-laut *(pursued, rude, solitude)* vgl. TaleSoc 3; R&H 190; StDejN 1, 8; Prom I 75; 79; 293 u. ö.

2)2) qualitativ.

Hier dürfen wir kurz auf die dissertation Bartling's[1]) verweisen, welcher den gebrauch des reimes im 19. jahrhundert recht befriedigend dargestellt hat. Das ergebnis seiner untersuchungen mit bezug auf unseren dichter ist, dass Sh neben Byron und Scott in verwendung von augenreimen sich alle erdenklichen freiheiten gestattete und vor keinem klanglich noch so mangelhaften reim zurückschreckte — ein ergebnis, welches unsere beobachtungen vollauf bestätigt haben. Ich möchte in folgendem auf einige besonders charakteristische fälle von solchen ‚lastern‘[2]) hinweisen, von denen Bartling nicht notiz genommen hat:

a — *Jura : fury* Irv II 2

e — *heard : endured* J&M 420

i — reim von ī : *oi* und umgekehrt, welchen Bartling bei Sh nicht belegt findet[3]), weisen u. a. folgende stellen auf *joy : cry* WandJew IV 305; *toil : while* Ghasta 25; *while : spoil* DevW 13; *eye : joy* ebda 29; *poison : horizon* Prom I 548. Ganz ungenügend sind bei Bartling — trotzdem er *strict scrutiny* angestellt zu haben versichert — die reime ī : ĭ belegt.

[1]) Bartling, G.: Rhymes of English Poets of the 19th Century. Diss. Rostock 1874.

[2]) Dies der terminus unserer mittelalterlichen dichterschulen für die vorliegende erscheinung.

[3]) l. c., p. 15.

Ein flüchtiger blick in Sh's werke muss auch derartige fälle streifen: *child : wield* TaleSoc 2, 6; *filled : child* PAthan II 2, 5; u. a. m.

o — *form : arm* oder: *charm* Retrospect 118; R&H 909 u. ö.
u — *new : show* [1]) EpipsStud 159
ou — *crown : thrown : one* (doppelt unrein!) Witch 74; *out : root* J&M 383, Epips 513 u. ö.

Hier sei auch jener schlechten reime gedacht, die durch ganz schwache nachsilben gebildet werden wie *minister (: fire)* Witch 21; *invisible (: steel : fell : repel)* Adon 24; *Chatterton (: renown)* ebda 45; *cypresses (: skies)* R&H 1246.

b) Konsonantisch mangelhaft.

Da alle konsonanten, welche dem reimenden tonvokal folgen, mitreimen, also phonetisch gleichartig sein müssen, umgekehrt diejenigen konsonanten, welche dem tonvokal vorausgehen, nach den auffassungen und gepflogenheiten germanischer verskunst [2]) im allgemeinen nicht gleich sein dürfen, so kann die güte eines reimes durch die beschaffenheit seiner konsonanten nach zwei richtungen hin in frage gestellt werden: entweder, indem die auf den tonvokal folgenden konsonanten phonetisch unvollkommen gleich sind, oder indem übereinstimmung des vorausgehenden mitlauters besteht.

1)1) Die folgenden konsonanten sind unvollkommen gleich.

Was hier zunächst den „lind' und harten" reim anlangt (reim stimmloser auf stimmhafte konsonanten), so sei einleitenderweise auf einen irrtum hingewiesen, der Bartling in seiner genannten arbeit p. 24 untergelaufen ist, wo er nämlich reime wie *ceased : east*; *increased : priest*, durch das schriftbild irregeführt, als ‚unrein' bezeichnet. Selbstverständlich sind diese reime phonetisch unanfechtbar.

„Lind' und hart" reimt auch Sh nicht selten, vgl. *cease : seas* WandJew III 163; *peace : seas* R&H 641, wie es scheint,

---

[1]) Man fühlt sich versucht, die form *shew* für *show* einzusetzen.

[2]) Die französische metrik freilich betrachtet die *rimes riches* als vorzug und fordert sie für gewisse reimvokale — eine allen ästhetischen gesetzen hohn sprechende regel, die nur von eitlen und eifersüchtigen handwerkern *in Apolline* aufgestellt werden konnte.

nur in gedichten leichterer tonart. Fernere ungenauigkeiten sind:

a)a) Reim der endung *-ing* mit der silbe *-in*, vgl. schon Scott's berühmtes *Helvellyn : yelling.* Forman verdanken wir die bemerkung[1]), dass die aussprache (in) der praes. partendung ein mätzchen der aristokratischen kreise war und noch ist. Den erwähnten reim[2]), von Byron zb. im *Don Juan* massenhaft verwendet, braucht Sh meist in der verbindung *ruin : pursuing* und umgekehrt, nämlich HIntB 5; L&C VIII 14; Prom I 103; PBell III 8; TwoSpir 34; Arethusa 3; MagProd 3, 60; in der verbindung *Famine : cramming* PBell VI 36; Oed II 2, 5; 88; ähnlich 42 (*Famine : damning*). Anzufügen ist noch *within : welcoming : wing* TaleSoc 5.

b)b) Die endungen (tʃər) und (tər) sind als gleichlautend verwendet in der verbindung *Peter* (*metre*) : *creature* PBell VI 35; WitchDed 5; oder *enter : venture* PBell VII 23.

c)c) Bez. der laute *th* und *v* lässt sich bei Sh die beobachtung machen, dass dieselben sich im reim manchmal ganz verflüchtigen, andererseits als phonetisch verwandte laute zu einander in reim gesetzt werden. So ist *th* im reim gleichsam verflüchtigt in *logarithms : Sims* LettGisb 94; *dewy : pursue thee* Cycl 522; ebenso *v* in *leaves : peace* LLerici 51. Beide laute sind einander reimend gegenübergestellt in *heather : weather : bereave her* VC III 38; *soothing : moving : proving* Irv VI 6.

d)d) Zum schluss sei noch auf das merkwürdige reimpaar *horror : sorrow* VC III 9 aufmerksam gemacht, welches — im gegensatz zu sonstigen mangelhaften reimen — das ohr mehr befriedigt als das auge.

Es ist beachtenswert, dass die mehrzahl der genannten konsonantisch mangelhaften reime poesien der frühesten zeit angehört, der rest hingegen den humoristischen werken späterer perioden, was uns zu der folgerung berechtigt, dass der reife Sh sich der zweifelhaften qualität solcher reime wohl bewusst wurde und ihre verwendung für die ernste poesie

---

[1]) Form IV 31.

[2]) In der terminologie unserer meistersänger ‚Milbe' benamst.

ebenso rücksichtslos verurteilte wie neuerdings ein französischer dichter, der den assonierenden reim unter den drei von ihm bestgehassten dingen aufzählt.

2)2) Der vorausgehende konsonant ist gleich.

Gegen ‚rührende' oder ‚reiche' reime nimmt Forman mehrmals [1]) energisch stellung, mag den so gereimten wörtern auch grundverschiedener sinn innewohnen. Er weist eine reihe von beispielen fragwürdiger qualität aus *L&C* nach, nämlich *pine : supine; new : knew; made : dismayed; lament : firmament.* Wollten wir alle hieher gehörigen beispiele aus Sh sammeln, so wäre des citierens kein ende. Wir müssen unserem dichter als milderungsgrund anrechnen, dass die verschiedenheit in der bedeutung mancher reich reimender wörter viel von dem durch gleichklang des konsonanten veranlassten üblen eindruck wettmacht.

c) dynamisch (rhythmisch) mangelhaft.

Wir haben unter dieser rubrik von reimen zu sprechen, deren mangelhaftigkeit auf die betonung zurückzuführen ist, insofern nämlich gewisse wörter nicht beiderseitig auf der tonsilbe reimen, sondern eines von ihnen auf der unbetonten nachsilbe. Von einem spezialfall wurde oben [2]) gesprochen, nämlich von einem fall erzwungener nebenbetonung schwacher endsilben à la *rádiatéd : deád* oder

I lovc áll that thoú lòvést (: dréssed) Rarely 5, 1
We wándered to the Pine Fòrést (: nést) Recoll 9
Is evident, as if they went tòwárds (: herds) HMerc 58, 2.

Schlimmer liegen die verhältnisse bei reimen wie den unten anzuführenden, wo nämlich die eine der reimsilben absolut keinen accent trägt. Eine solche alle grundlegenden reimgesetze durchbrechende lizenz findet ihre erklärung darin, dass der dichter — ich spreche hier nur mit bezug auf unseren Sh — beim ersten entwurf seinen vorreim ungenau in's auge fasste und so den antwortreim auf die unbetonte endsilbe statt auf die betonte reimsilbe bezog, oder noch häufiger und noch wahrscheinlicher, dass er — nach seiner

[1]) zb. I 93 f.; I 300 f.

[2]) In dem die wortbetonung behandelnden abschnitt p. 55 u. abh.

bekannten art — das reimwort der neuen zeile im voraus notierte, letztere aber nachher in solcher weise ergänzte, dass sie eine silbe zuviel oder zuwenig aufwies. Ein kenner Sh's wird in dem gesagten nichts ungeheuerliches finden.

So begegnet uns schon in WJewSol 29 *remit this* gereimt auf *súch as this*. An zwei bereits citierten und kommentierten[1]) stellen (*LettGisb* 34, *Triumph* 498) ist die letzte silbe des wortes *empire*, obzwar an sich guten reim bildend (*: fire, : tiar*), nicht hochtonig; sie muss, um den rhythmus zu wahren, zerdehnt werden. Der effekt ist, wie bemerkt, ein kläglicher. Die stelle *HMerc* 2, 5 dürfte kaum hieher zu rechnen, sondern mit zerdehnung auf *cow* oder fehlender senkung in der cäsur zu lesen sein.[2]) Hingegen ist der gleitende reim *státical* LettGisb 83 als antwort auf den männlichen *mathemáticál* wohl nichts als ein versehen des hier rasch korrespondierenden dichters. Ein echter unaccentuierter reim liegt, wie ich stark vermute, vor in WWand 12 *billow* (*: clóse now : repóse now*). Man ist allgemein der ansicht, es fehlte hier ein schlussquatrain, welches das fehlende reimwort (*pillow* oder *willow*) brächte[3]); alle recherchen waren aber bisher vergeblich und werden es, fürchte ich, bleiben.

2'. in zwei wörtern (‚teilung', ‚brechung' oder ‚zerreissung' des reims).

Reime von der art *planet : fan it, cities : it is*[4]) können, obschon ihre phonetischen elemente völlige übereinstimmung zeigen, nicht als ästhetisch befriedigend gebilligt werden. Durch verteilung des antwortreims auf zwei verschiedene wörter wird der eindruck des zusammengehörigen, ineinanderfliessenden, wie ihn das erste wort hervorrief, nicht erreicht[5]); er wird vielmehr, nachdem er einmal erregt war,

---

[1]) p. 42f. u. abh.

[2]) p. 8 u. 44 u. abh.

[3]) Vgl. Form IV 51.

[4]) Oder bei Lord Byron *persuaded: they did* DJuan I 83.

[5]) Vorliegende bemerkungen gelten natürlich nicht für jene reime, welche beiderseits geteilt sind: *cheer her : near her* VC XI 18; *close now : repose now* WWand; *Lean-Pigs : scene*, *Pigs : wean Pigs* Oed II

wieder gestört; dgl. geteilte reime wirken also gewissermassen erzwungen und tragen, weil sie sich als gute reime aufspielen, einen komischen charakter an sich, weshalb sie für humoristische zwecke vorzüglich geeignet sind. Byron hat damit im *Don Juan* brilliert, und schon der alte Chaucer scheint seine besondere freude daran gehabt zu haben.[1])

Unter den gedichten heiterer tonart findet sich das erste beispiel von solch geteiltem reim, von lautverschiedenheit begleitet, in den *VCat* 1 *tell ye : belly.* Im *PBell* treten überaus zahlreiche beispiele auf, sowohl phonetisch richtige wie *raiment : way meant* Prol 5, als lautlich unbefriedigende wie *service : prefer vice* IV 1; *fu m u m : you Ma'am* [!] VI 17; *taxes : racks his* VII 2. Im *Oed* phonetisch befriedigend *shown a : Iona* II 1, 125; *bayonet : lay on it* 146; unbefriedigend *windows : sin does* I 230; *seize and : weasand* 265. In der *HMerc* unrein *scandal : planned all* 10; *bed has : shadows* 12; auch in der *Witch*, lautlich unanfechtbar, *cities : it is* 78 u. v. a. — Aber selbst in den werken ernsteren genres ermangeln die geteilten (gebrochenen) reime nicht, wenngleich sie hier nur mit vorsicht eingestreut zu sein scheinen. Ein entschuldigungsgrund für diese lizenz ist oft in der ausserordentlichen schwierigkeit eines strophen- und reimschemas zu sehen. Der erzielte effekt bleibt aber durchaus ein recht misslicher.[2]) Ich erwähne einige wenige beispiele *spirit : hear it* L&CDed 13; *wager : assuage her* LEug 241; *planet : fan it* (lautlich rein) dreimal, Mar 27, ToSoph 2, Epips 226; *spirit : near it; hymeneal : would be all* (unschön!) Skylark 1; 66;

1, 116; *knew not : grew not : subdue not* Triumph 255. Diese wirken durchaus befriedigend, weil der eindruck des geteilten in vor- und nachreim der gleiche ist.

[1]) ten Brink gibt p. 193 f. einige wenn auch nicht besonders charakteristische belege.

[2]) Welcher deutsche möchte zb. in Bodenstedt's

„Du schöne missionärin!
Lehr du mich religion!
Bei dir liegt die g e w ä h r i n
Dem blick des auges schon“

etwas hübsches finden?

o'er us : chorus OLib 13, 7; *banner : fan her* Liberty 15; *keep her : sleeper* EpAnVers 9; *upon her : honour* Faust 2, 158.

3'. infolge nebeneinanderstellung gleicher reimgruppen.

Obwohl noch keine metrik ausdrücklich darauf hinwies, ist doch die überlegung einer besprechung wert, dass die aufeinanderfolge von reimen ähnlichen klangs, beispielsweise wiederholter oder durcheinander gemischter reime ī-haltiger silben, ungünstig wirkt, da sie statt schöner abwechslung für das ohr etwas wie ermüdung bringt; ganz zu schweigen von dem praktischen nachteil, dass sie der strophischen übersicht des lesers und hörers wesentlich eintrag thut. Sh hat, wie es ihm in die feder kam, gleiche und ähnliche reimgruppen neben und in einander gestellt. Einige beispiele: EdmEve str. 27 *guilt, revealed, spilt, sealed;* Rev str. 14 schliesst *ride : bride,* während str. 15 mit *wide : stride; high : sky* fortfährt. Ghasta 98 ff. *sight : night; night : light.* PAthan II 2, 20 ist die gruppe *hoar : roar : shore* vermischt mit der gruppe *war : afar : star.* HMerc str. 55—56 folgen sich die *-ay* reime sechs mal. In Witch lautet der hauptreim der 30. (oktaven-) strophe *war : star : afar,* der nächsten *star : are : car;* hauptreim der 60. str. *feet : sweet : street,* schlussreim derselben *deep : sleep*; hauptreime der nächsten *sleep : weep : creep* und *see : -y : -y.*

β) logisch ungenügend.

1'. Identische reime.

In ‚gleichen' oder ‚echo'reimen erscheint ein und dasselbe wort als vorreim und — manchmal mit zugesetztem oder verändertem präfix — als antwort. Insofern dgl. antwortreime die bereits erregte vorstellung zum zweiten male auslösen, also den zweck der abwechslung und fortführung des gedankens verfehlen, sind sie als logisch nicht befriedigend zu bezeichnen.

Gleichwohl geht es nicht an, identische reime in bausch und bogen zu verdammen, wie so viele gelehrte thun. Es treten uns — wenigstens bei Sh — fälle entgegen, in denen

die wiederkehr des gleichen wortes kein notbehelf, sondern künstlerische absicht ist und, sowohl im logischen als akustischen lichte betrachtet, wunderbare effekte erzielt, vgl.

The air
Closes upon my accents, as despair
Upon my heart — let death upon despair! J&M 510
To one who worships thee
And every form containing thee HIntB 7, 13,

ganz ähnlich L&C IX 34 *unshared by thee: unenjoyed with thee.* So wird an der stelle *L&C* VI 3 der eindruck des befehls *To arms!*, in X 5 der des *they came*, PBell VII 11 der des *dull* durch die mehrfache verwendung als reim wesentlich erhöht. Ein echoreim im eigentlichsten sinn des wortes schmückt die zeilen

O Mary dear, that you were here!
The Castle echo whispers "Here!" ToMary I 15.

Mit solchen gewollten reimeffekten verwechsle man nicht sonstige reimwiederholungen, in denen das moment bewusster emphatischer doppelsetzung des gleichen wortes oder der gleichen phrase nicht vorliegt, sondern nur eine gewisse flüchtigkeit — ich möchte nicht sagen bequemlichkeit — des dichters, und dies zumal in jenen werken, die eingestandenermassen ohne besondere sorgfalt niedergeschrieben wurden. In meiner auffassung von der tadelnswerten qualität solcher identischer reime soll mich selbst das urteil eines verskünstlers wie Swinburne nicht beirren, welcher für echoreime folgendermassen eine lanze bricht: "As to the question whether 'light' (adj.) be legitimate as a rhyme to 'light' (subst.), it may be at once dismissed. The license, if license it be, of perfection in the echo of a rhyme is forbidden only, and wrongly, by English critics." [1])

Das erste, zugleich sehr lehrreiche, beispiel eines identischen reimes liefert uns der erste sang aus *StIrvyne (Irv I)* [2]),

---

[1]) *Essays and Stud.* p. 185, mit bezug auf die verderbte frühere lesart von *StDejN* 1. 4.

[2]) Früher *Victoria* betitelt, u. zw. von Rossetti, nicht von Sh, wie Garnett in seiner *VC*-ausgabe p. XIV irrtümlich bemerkt.

in welchem 4, 1 : 3 *upholding : holding* reimen. Bekanntlich hat Sh das gleiche gedicht unter dem titel *Fragment, or The Triumph of Conscience* in *VC* (XVII) wiedergedruckt; und hier ist es nun von höchstem interesse zu bemerken, dass der erwähnte identische reim ausgemerzt und gar nicht übel durch *uprearing : bearing* ersetzt ist.[1])

Des weiteren finden wir WJewSol 27 *this : this*; Love 13 das paar *reviving : surviving.* Die schwierige strophe von *L&C* drängte besonders zur aushilfsweisen verwendung von gleichen reimen, wir finden dort neben den bereits citierten[2]) *waterfalls : (it) falls* VI 4; *ever : forever* VI 14; *fell : befell* VI 42 und XII 30[3]); *thyself : self* VIII 22; *way : way* X 8; *suspended : suspended* XII 40[3]); *full : wonderful* XII 36.[3]) Letzterer reim auch Epips 82 (*beautiful : full*), u. s. *R&H* weist 9 identische reime auf, nämlich *know* 79; *way* 98; *solitude* 101; *emotion : motion* 129 (eine häufige gegenüberstellung, vgl. noch L&C VII 16; StDejN 2; Prom IV 97; ONaples 27 : 37); *now* 131 (in zwei unmittelbar aufeinander folgenden versen, wo ohne allen zweifel eine textverderbnis vorliegt); *weak* 261; *be* 575; *fell* 612; *turned : returned* 742. In J&M bemerke *aside : side* 383; in Witch *me : me* 24; *on them : upon them* 65, und ganz ähnlich *on it : upon it* Zucca 10. Wohlfeile reime dieser sorte sind auch *mortal : immortal* PBell XII 4; *other : another* Ginevra 31; *rise : arise* Adon 22. Viel kommentiert wurde die stelle

---

[1]) Dieses einzige verse-test erscheint mir gewichtig genug, um die bisher allgemein, auch von Garnett l. c. p. XIV, XXII geteilte ansicht zu widerlegen, Sh habe, während er die publikation *VC* zurückzog, doch ein fragment derselben, '*Victoria*', in dem roman neu gedruckt. Wir wissen auch, dass das roman-ms. bereits seit frühjahr 1810 beim verleger Robinson lag, also längst aus den händen des verfassers war, als *VC* gedruckt wurde (erst im september des jahres, Garnett p. X, XI). Überdies sollen die lyrischen einlagen zu *St. Irvyne* noch vor dem roman verfasst sein und bis in's jahr 1808 zurückreichen.

[2]) Auf einige dieser reimwiederholungen hat Forman I 94, 248 aufmerksam gemacht.

[3]) Also 3 beispiele aus dem XII. gesang: der dichter eilte freudig und begierig zum schluss — auf kosten seiner reime. So hat das streben nach äusserlicher ‚vollendung' der innerlichen vollendung geschadet!

Prom IV 49 : 54, wo doppeltes *gladness* überliefert ist, wie durch die handschrift erwiesen [1]), mit recht.

2'. Reimbrechung. [2])

Dass ein dichter, der sich jeder formellen freiheit in ausgedehntem masse bedient, auch reimbrechungen nicht vermieden haben wird, ist im voraus anzunehmen. Welcher dichter hat sie vermieden? Das bewusstsein, hiemit ein ästhetisches verbrechen zu begehen, mangelte unserem Sh vollständig. Er sang den reim, um durch die wiederkehr gleicher laute dem ohr zu schmeicheln, er hat aber sowenig wie seine poetischen kollegen über allerlei logische und ästhetische bedingnisse des reimes nachgedacht und am allerwenigsten die wissenschaftliche metrik studiert, welche in der reimbrechung in der that einen mangel erblickt. [3])

Beispiele für das heroische reimpaar:

The following morn was rainy, cold and dim.
Ere Maddalo arose, I called on him,
And whilst I waited, with his child I played.
A lovelier toy sweet Nature never made etc. J&M 141,
und noch an die 30 mal ebda

Into the bosom of a frozen bud.
See where she stands! a mortal shape indued
Epips 111 u. ö.

Beispiel für den vierzeiler:

To the rich thou art a check;
When his foot is on the neck
Of his victim, thou dost make etc. MaskAn 57. [4])

---

[1]) S. *Archiv* CII 308.

[2]) Dieses wort muss in unserer metrischen terminologie für drei verschiedene verserscheinungen dienst thun — *No help!*

[3]) Das verbot der reimbrechung ist praktisch angesehen überhaupt, in seiner jetzigen form aber insbesondere unhaltbar; denn man konstatiert reimbrechung nicht, wenn der schluss eines gedankenganzen mitten in den antwortvers fällt, wie in

— "*But what is he*
Whom we seek here?" — "*Of this sad history* J&M 230.

Dies ist der gipfel der inkonsequenz.

[4]) Über dies gedicht bemerkt H. Richter p. 372, dass sich sein nachlässiger ton „in einer bei Sh ungewöhnlichen häufung unreiner und

3′. Fehlen des antwortreims.

Reimlose verse innerhalb eines gereimten complexes stehen zu lassen, hat Sh grundsätzlich vermieden. Es lässt sich deutlich verfolgen, dass er in fällen, wo ihm ein antwortreim technische schwierigkeiten bereitete, auf anderweitigen gut musikalischen ersatz bedacht war. Zu berührtem zwecke bediente er sich

(a) wie schon kurz erwähnt, mit vorliebe des (stellvertretenden) leoninischen binnenreims. Diese eigenheit Sh's[1]) ist natürlich historisch begründet. Binnenreim in nicht endreimenden zeilen, beispielsweise in der 3. zeile des *common metre,* tritt schon frühzeitig auf, so in der ballade *The Downfall of the Charing Cross* in mehreren strophen.[2]) Doch macht die einführung des binnenreims in jener epoche den eindruck eines gelegentlichen einfalls und ist gewiss nicht als bewusst und konsequent durchgeführtes ersatzmittel anzusehen. Nehmen wir Southey's balladen unter die lupe, beispielsweise *The Old Woman of Berkeley* — wie männiglich bekannt, die lieblings-, also jedenfalls in vieler beziehung musterballade unseres dichters —, so finden wir auch hier häufige einführung des binnenreims in den nicht reimenden zeilen c oder a; gleichwohl enthält die mehrzahl der strophen (nämlich str. 4; 9; 11; 15; 16; 18; 19; 22; 30; 35; 36; 41; 42; 44; 45) waisen ohne binnenreime. Solche unmusikalische strophen hat sich Sh nie gestattet. Zahlreiche beispiele werden weiter hinten nachgewiesen werden; hier seien nur im vorübergehen *R&H* 339 *(mother)* und 588 *(weaves : leaves)* erwähnt.

Im gedachten falle behalf sich unser dichter aber auch (b) damit, dass er einen nach dem strengen schema schwer zu reimenden vers auf eine andere benachbarte zeile bezog, so

gebrochener reime äussert". Diese bemerkung klingt sehr richtig und ist nur leider grundfalsch. Die *MaskAn* enthält nicht mehr unreine reime als irgend ein anderes werk; an reimbrechungen weist dieselbe höchstens 2 fälle auf, und was will das im verhältnis zu 375 versen besagen!

[1]) die leider allerlei missdeutungen ausgesetzt war!

[2]) s. S 525; 176; 432.

Prom I 323, wo, wie später [1]) erklärt werden soll, *high* aushilfsweise auf *ivory* anstatt auf *hand, wand* reimt.

(c) In anderen fällen, wo wir scheinbar waisen vor uns haben, sind die betr. verse als „körner" durch alle strophen durchgereimt, so in dem gedicht Past *(fell : tell)* oder in dem chor *Prom* II 3, 54, woselbst *throne : stone : alone : alone : throne* unter einander — nicht etwa mit dem refrainwort *down* — reimen.

Schwieriger als in obigen fällen ist an denjenigen stellen die sachlage zu erkennen, wo uns innerhalb eines durchaus gereimten schemas augenfällige waisen entgegentreten, ohne dass sich die verwendung irgend einer der erwähnten aushilfsoperationen bemerken liesse. Es sind dies folgende stellen: Ghasta 53 *(reigned : observed)*; L&C V 54 *(light : name : frame)*; IX 12 [2]) *(grace : name : flame)*; X 5 *(home : band : sand)*; XI 14 *(him : tone)*; J&M 211 *(spoke)*; LettGisb 231 *(shell)*.

In den beiden letztgenannten fällen erklärt sich die unregelmässigkeit ohne weiteres aus mangelhafter überlieferung: so vermissten wir ja früher auch eine reimzeile zu *J&M* 219, welche später glücklicherweise im ms. aufgefunden wurde.

Bez. der übrigen stellen ist die lösung des rätsels nicht so schwer, wenn man sich nur getraut einen blick in eine dichterwerkstatt zu werfen. Was ich in folgendem darzustellen habe, wird meinen schöngeistigen lesern, die selbst schon verse zu hunderten oder tausenden geschmiedet haben, als eine aus eigener praxis gewonnene erfahrung vertraut vorkommen; die anderen mögen es auf treu und glauben hinnehmen. Bei der flüchtigen skizze einer strophe trifft es sich wohl ab und zu, dass ein antwortreim nicht auf seinen vorreim, sondern (a') auf eine doublette, auf ein synonymum desselben bezogen wird, welches der dichter sich entweder an den rand des blattes notiert oder gewöhnlich nur im gedächtnis festgehalten hat, späterhin aber einzufügen ver-

---

[1]) Im IV. kap., sub *litera* M.

[2]) Der unrichtige reim in str. 15 desselben gesangs wird im IV. kap., *litera* H, zu besprechen sein.

säumte. Von typischer bedeutung für diesen fall ist Medwin's überlieferung des bekannten hübschen liedchens aus dem *WandJew*. Der freund des dichters druckte — wahrscheinlich von einem originalentwurf, und (was sehr bezeichnend ist!) ohne den mangelnden reim zu bemerken und die veranlassung zu durchschauen — die ersten zeilen folgendermassen [1])

> *See yon opening r o s e* [recte : *flower*]
> *Spreads its fragrance to the gale;*
> *It fades within an h o u r,*
> *Its decay is fast, is pale.*

So lasen wir früher in dem vers *TaleSoc* 3, 5 *learned to feel* [recte : *grieve*] *: live*, ebenso LettGisb 244 *the chosen spirits of the age* [recte : *time*] *: clime*. In dieser beziehung höchst lehrreich ist Sh's druckfehlerliste zu *L&C* [2]), welche 4 fälle aufweist, in denen die falsche doublette ihr dasein bis in den druck fortgefristet hatte: zweimal war es ein synonymum, *waves* statt *streams* (XII 10, 2) und *mourn* statt *moan* (XII 29, 5); zweimal die pluralform für den singular, *sands* statt *sand* (II 45, 7), *looks* statt *look* (IV 13, 6). [3]) Ebenso klar ist es — oder sagen wir lieber: sollte es sein! —, dass an den stellen X 5 *land* anstatt *home* zu lesen ist, IX 12 *flame* anstatt *grace*, wenngleich das ergebnis hier nur ein identischer reim ist; und an der heute noch verwahrlosten stelle V 54 *flame* anstatt *light*, wie schon Rossetti vorgeschlagen. Forman's stellung solchen änderungen gegenüber ist höchst inkonsequent, indem er die einen selbst in vorschlag bringt, die anderen verwirft. [4]) In ähnlicher weise liesse sich, ohne dem original zuviel gewalt anzuthun, *Ghasta* 53 *ascertained* oder dgl. für das reimstörende *observed* einsetzen; in *R&H* nach dem vorschlag Rossetti's 366 *fell* für *ran* [5]), wodurch zwei waisen mit einander versorgt würden; 752 *weighed* für *lay*.

---

[1]) l. c. I 56, vgl. Form IV 317.

[2]) Bei Form I 302 f.

[3]) Hartnäckig sträubt man sich immer noch, *R&H* 1240 *wood* für *woods* einzusetzen (Form I 355) — *Sero sapiunt!*

[4]) Form I 195; 248 u. 259.

[5]) Eine emendation, die Forman schwach findet, weil man lieber sage „thränen rinnen" als „thränen fallen", I 327.

So mochte der dichter im drang des schaffens auch versäumt haben, (b') eine reihe von versworten, die er im geist zur erzeugung des reimes umgestellt hatte, im ms. ebenfalls umzustellen, so dass sein reim verloren ging. Sh selbst notiert einen solchen fall in der erwähnten druckfehlerliste zu *L&C* VIII 10, woselbst zeile 2 anstatt *the shade, the dream* endigen sollte *the dream, the shade.* Ähnliche verhältnisse mögen, wie Fleay nahegelegt und Rossetti gebilligt hat, vorliegen in

R&H 650 *The torturers with their victim's pain,*

wo zu lesen wäre:

With their victim's pain the torturers (: *tears* 647, : *ears* 651).

Eine weitere möglichkeit (c') wäre die, dass der dichter nach einem im wirr geschriebenen ms. am ende der zeile stehenden, aber dem vers i n n e r n angehörigen wort statt nach dem eigentlichen endwort reimte, woraus ein falscher reim resultieren musste: dieser fall liegt, wie von Forman scharfsinnig erkannt worden ist, in *L&C* XI 14 vor, wo *tone* fälschlich auf *on* statt auf *him* bezogen war, vielleicht in noch manch anderer stelle, an der wir die merkwürdige genesis nicht mehr zu durchschauen vermögen!

Ich möchte, um mein gewissen zu salvieren, insbes. noch das e i n e betont haben, dass ich solch auffallende flüchtigkeiten der komposition nur für gewisse rasch gearbeitete und nach der vollendung beiseite gelegte dichtungen vindiziere!

Schlussbemerkung zum III. Kapitel.

Sh liebte den reim, wie er die alliteration liebte und überhaupt jedes phonetische kunstmittel, das seinem vers musikalischen wohllaut zu schenken versprach. Lord Byron's launige verse

Prose poets like blank verse, I'm fond of rhyme,
Good workmen never quarrel with their tools [1])

hätte auch Sh als technisches glaubensbekenntnis äussern können. Allerdings hat er in seiner zweiten entwicklungsperiode (1810—1815) viele dichterische ergüsse in reimlose

[1]) *Don Juan* I 201, 5.

verse gekleidet; wollen wir aber nicht vergessen, dass er sich in dieser ganzen periode mehr als politiker denn als poet fühlte, fast ausschliesslich sozialen zielen nachstrebte und für seine musenkinder sich damit begnügte, anschluss an die berühmtesten muster der zeit zu suchen, insbes. an Lewis, Blake und Southey. *QMab* scheint nicht einmal in versen geplant gewesen zu sein, wie der brief an Hogg vom 7. febr. 1813 [1]) ausweist, worin Sh schreibt: "With some restrictions I have taken your advice, though I have not been able to bring myself to rhyme". Didaktische poesie erschien unserem sänger überhaupt, wie er mehrmals beteuert [2]), als ein paradoxon.

Seitdem Sh's dichtermuse recht eigentlich erwacht war, zeigte er sich immer so r e i m f r e u d i g wie irgend einer von den lieblingen Apolls. Wir hatten schon oben von seinem rühmlichen bestreben zu melden, zufällig sich ergebende waisen klanglich zu ersetzen. Wir haben noch andere erfreuliche beweise seiner reimliebhaberei. Das gangbarste metrum für volksmässige balladen, die septenarstrophe $\underset{4\,3\,4\,3}{abcb}$ (richtiger $\underset{7\,7}{aa}$), welche Sh in seinen lieblingsballaden *The Old Woman of Berkeley* und *The Ancient Mariner* vorfand, benützt er selbst nur in der klangreicheren variation *abab*. — Die beiden direkten vorbilder des *PBell*, sowohl Reynolds' als Wordsworth's epyllie, wiesen ein gesätze des baues abccb auf [3]), welches Sh durch das melodischere, wenngleich technisch bedeutend schwierigere abaab ersetzte. — Ein reimpaar wird gern zum triplet erweitert, in *JulMadd* 10 mal, im *Epips* 13 mal; ein vierzeiler, dem nach dem grundliegenden schema zwei reime zukämen, wird öfters ganz durchgereimt, in der *MaskAn* 9 mal, oder mit schmückenden binnenreimen versehen, vgl. *MaskAn* 49. — Ausserdem werden wir weiter unten sehen, welch prächtige klangwirkungen Sh in seinen neuen strophen meist durch oftmalige wiederholung oder kunstvolle verschlingung der reime zu erzielen verstand.

---

[1]) zb. in Dowden's biographie I 340.

[2]) So in dem bekannten passus der *Prom*-vorrede, aber auch schon im jahre 1813 in einem schreiben an seinen verleger Hookham, 16. jan.

[3]) Vgl. *PBellProl* 3 "First, the antenatal Peter,
Wrapped in weeds of the same metre" etc.

So sicher es also ist, dass Sh ein ausserordentlicher liebhaber des reimes war, so sehr muss uns seine über alle begriffe laxe reimtechnik in verwunderung setzen, und dies ganz besonders, wenn wir bedenken, welch feines ohr er für alle arten von klangwirkungen besass, welch prächtige, bisher unerhörte klangeffekte er zu erfinden wusste. Auch ist von einem fortschritt in der entwicklung seiner reimkunst wenig zu spüren. Es möchte zwar scheinen, als ob *Triumph* mit unreinen reimen weniger behaftet wäre als frühere werke — allein unter diesen wiederum sind es just die allerersten gedichte (aus *VC*), die, von einzelnen erzwungenen reimen abgesehen, anerkennenswert saubere reimarbeit aufweisen [1]), und andererseits steht der dichter noch in den letzten jahren so sehr unter dem bann des reimes, dass er in seinen dramatischen übersetzungen in mehreren fällen aus purer reimnot (um nicht zu sagen: reimfreude!) worte oder zeilen hinzudichtete, die das original nicht aufwies, so im *Faust* 2 die beiden zeilen 138 u. 139 dem vorreim *mountain* zu liebe, ebda 154 die erweiterung *whose farrows were nine* dem binnenreimenden *swine* zu liebe (das original sagt nur „*auf einem mutterschwein*"); ebenso ist *Mag Prod* 3, 64 das wort *sophist* als gegenreim zu *lovest* angefügt. [2])

Wenn somit als thatsache konstatiert werden darf, dass Sh's mittelmässige reimtechnik sich im allgemeinen nicht verbessert und ausgereift hat, so geht daraus hervor, dass der dichter sich dieser mittelmässigkeit nicht als eines *flaw* seiner

---

[1]) Vgl. Garnett in seiner *VC*-ausgabe p. XXV: "It shows, at all events, that the youthful Sh could write better verse than can be found in his novels" etc.

[2]) Ich möchte solche freiheiten nicht so hart verurteilen wie Todhunter, der p. 216 die ganze letztcitierte stelle durch zufügung des einen wortes '*marred*' nennt. Wer sollte es dem einen dichter verargen, dass er die poesie des anderen um einen in den zusammenhang gar nicht übel passenden einzelzug bereicherte? Sh hat es des öfteren versichert (siehe seine brieflichen äusserungen, bei Woodb IV 421–429), dass er an einer übersetzung nicht die wörtliche treue, sondern die lesbarkeit, die hübsche poetische form als erstes erfordernis ansehe: ein idealer standpunkt, den sich mancher übersetzer unserer tage so recht zu eigen machen sollte.

erzeugnisse bewusst war. Die hauptschuld ist in der that der dichtertradition beizumessen, die in der englischen literatur so unheilbringend gewirkt hat wie in der französischen, in ersterer, indem sie allzu grossen freiheiten thür und thor öffnete, in letzterer, indem sie die gesunde freie entwicklung hemmte. Der endreim war gemeingut der poeten: hier ging unser Sh die alten ausgetretenen pfade, indem er vergass auf klang und ton zu hören und nur die übereinstimmung der buchstaben im auge behielt. Auf dem feld feinerer wortmelodik aber, wo er ganz seine eigenen jungfräulichen pfade wandelte, da legte er sein so hoch gepriesenes und nie genug zu preisendes feingefühl an den tag.

Viertes Kapitel.

Strophenformen.

„Der meister tön' und weisen,
gar viel an nam' und zahl,
die starken und die leisen,
wer die wüsst' allzumal!"
(Rich. Wagner's *Meistersinger.*)

Wenige dichter geben dem metrischen forscher so zahlreiche probleme zur lösung auf wie Sh, und Sh's werke wiederum sind in keiner hinsicht so schwierig zu studieren wie in ihren strophischen formen. Denn neben einer erstaunlichen fülle einfacherer und bekannterer systeme und einer reihe von gänzlich neuen, selbstkomponierten weisen treten uns hier auf schritt und tritt komplexe von verwickeltem bau entgegen, deren metrische sichtung nur mit mühe und schonender umsicht gelingt. Liegt nun das studium von Sh's verstechnik überhaupt noch im argen, so ist dies namentlich mit bezug auf die grossen strophenkomplexe zu sagen; denn was sich nicht dem ersten blick als gesetzmässige wiederholung des einen grundtypus darbot, wurde schlechthin als „freigebaut" bezeichnet und unter die umfangreiche rubrik der unregelmässigen strophensysteme gestellt.[1]) Für uns aber ergibt sich die aufgabe, dgl. schwierige strophische komplexe noch vor den anderen einer kritischen untersuchung zu

[1]) *Non quivis videt inmodulata poemata iudex* Horaz Ars Poet. 263.

unterziehen. Sind wir hiemit im reinen, so werden wir die bedeutenderen strophenformen, wie sie Sh's dichtungen aufweisen, nebst deren weiterbildungen besprechen können, um dann endlich alle von unserem dichter gebrauchten schemata einzeln revue passieren zu lassen.

Um aber im folgenden mit kurzen ausdrücken und grundbegriffen operieren zu können, wird es sich empfehlen, dass wir uns in einem vorabschnitt mit unserem leser über gewisse häufig wiederkehrende termini und diakritische zeichen einigen, und sodann auch einige eigenheiten von Sh's strophenbau durchnehmen, deren bekanntschaft dem leser das verständnis alles folgenden wesentlich erleichtern dürfte.

I. Vorbemerkungen.

A. Terminologie.

(1) Sh's nomenklatur ist eigenartig und manchmal geradezu irreführend, so in gewissen chorstrophen der dramen und in besonders charakteristischer weise in der *ONaples,* die mit „Epoden" beginnt, welche — um das oxymoron noch zu betonen — in der ersten prosanote ausdrücklich *introductory Epodes* genannt werden: ein barbarismus, dem gegenüber selbst der auf des meisters worte schwörende Swinburne sich einiger kräftiger ausfälle der missbilligung nicht erwehren kann. [1])

Was sind epoden? Da die frage von prinzipieller wichtigkeit ist und nach einer eingehenden besprechung verlangt, so greifen wir auf die antike quelle dieser metrischen ausdrücke zurück, den verdienstvollen grammatiker Hephaistion aus Alexandria, der in einem abschnitte seines *Περι Ποιηματος,* die formen epodischer gedichte behandelnd, folgendermassen sagt: *'Επῳδικα μεν οὐν ἐστιν, ἐν οἱς συστημασιν ὁμοιοις ἀνομοιον*

[1]) zb. bei Forman IV 42.

τι ἐπιφερεται, ὡς τα γε πλειστα Πινδαρου και Σιμωνιδου πεποιηται. — Προῳδικα δε ἐστιν ἐν οἱς το ἀνομοιον προτετακται των ὁμοιων. — Μεσῳδικα δε ἐν οἱς περιεχει μεν τα ὁμοια, μεσον δε το ἀνομοιον τετακται. [1]) Bezeichnen wir also irgend ein strophisches gebilde, das ohne antistrophe bleibt, mit ξ, so haben wir, schematisch dargestellt, zu nennen

proodisch	ein gebilde	ξ — strophe — antistrophe
epodisch	„ „	Strophe — antistrophe — ξ.
mesodisch	„ „	Strophe — ξ — antistrophe.

Mesodische glieder — von Rich. Wagner *„flickgesang* zwischen den stollen“ genannt [2]) — werden uns bei Sh oft entgegentreten. Sie finden sich auch in der klassischen tragödie, zb. in Sophocles' *OedCol.* 833—86 (jambische trimeter zwischen lyrischen strophen: *κομμοι*) [3]) und sind das wesentlichste charakteristikum der uralten liedform.

Die bezeichnungen *στροφη* und *ἀντιστροφη*, welche Sh mit vorliebe verwendet, bedürfen einer ergänzung durch einen namen für ein weiteres (drittes) gebilde vom gleichen bau. Ich wage für ein solches den ausdruck *epantistrophe* in vorschlag zu bringen. Für *strophe* selbst habe ich auch *promiscue* die namen *gesätze, bar* und *kehr* verwendet, um ermüdendem gleichklang vorzubeugen.

Den terminus *schwellstrophe* habe ich neu geprägt, um solche strophen zu kennzeichnen, welche durch parasitische verszusätze über ihr normalmass hinausgewachsen sind. Der neue ausdruck ist nicht sehr hübsch, aber durch den ‚schwellvers‘ der altenglischen metrik sanktioniert und, was als hauptsache gelten möge, bezeichnend. Strophische anschwellungen finden sich nicht nur im kurzen und heroischen reimpaar [4])

---

[1]) Nach Consbruch, *De Veterum περι ποιηματος doctrina.* Vratislaviae 1890, p. XVIII.

[2]) *Meistersinger* I; der ausdruck stammt jedoch nicht aus dem mittelalterlichen kanon.

[3]) Diesen klassischen beleg für unsere erscheinung gibt, ohne sich jedoch des namens *mesodisch* zu bedienen, Christ, *Metrik der Griechen und Römer* Leipzig 1879, p. 658.

[4]) Indem ich das reimpaar hier als ‚strophe‘ bezeichne, bin ich mir

— hier meist durch einen dritten, dem ohr willig entgegenkommenden reim veranlasst —, sondern in erster linie bei schweifreim-, balladenstrophen und anderen formen volksmässiger dichtung seit ältester zeit; ein bekanntes muster ist Chaucer's *Sire Thopas* (5 schwellstrophen zu 31½ einfachen). Vgl. bei Sh, wie weiter unten genauer entwickelt werden wird, schwellstrophen *SistRosa* in 28 %, *DevW* in 47 %, *MarDream* in 33 %, *Cloud* in 21 % der gesamtstrophenzahl. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie eine solche schwellstrophe gleichsam epidemisch um sich greifend ihre nachbarinnen ansteckt, bis nach gruppenweisem auftreten das erweiterte schema plötzlich verlassen und die allereinfachste urform wieder aufgenommen wird. So bemerken wir im *SThop* schwellstrophen von 14 bis 17 ohne unterbrechung, worauf 18 einfach; in *MarDream* schwellstrophen 9—13; 22—23.

(2) In der darstellung von strophenformeln durch buchstabe und zahl sind wir im allgemeinen Schipper gefolgt. Grosse buchstaben deuten refrainartig wiederkehrenden versausgang an, u. zw. wenn derselbe auf andere verse reimt, mit dem buchstaben des betr. reimes (A), wenn derselbe nicht reimt, sondern nur sich selbst gleicht, mit R (= refrain). Beispielsweise würde man in der *OWWind* den schlussruf der ersten drei abteilungen '*Oh, hear*' als E bezeichnen können; in *Prom* II 1 166—206 den wiederkehrenden ruf *Child of Ocean!* als R, den refrain *Oh, follow, follow!* dagegen als A. — Jenen parasitischen zusatzversen, welche eine schwellstrophe erzeugen, geben wir, um die formel des grundschemas nicht zu entstellen, griechische buchstaben, u. zw. je ihrem reim entsprechend, α, β, ϱ usw. Einen vers, dessen endreim durch binnenreim ersetzt, ebenso einen vers, der mit schmückendem binnenreim versehen ist, notieren wir nach dem muster $\overset{a}{\wedge}$ (a_2 a_2), da eine darstellung als $a_2 a_2$ ein falsches strophenbild ergeben würde.

wohl bewusst, dass es auf solchen namen keinen eigentlichen anspruch hat, vgl. ten Brink, l. c., p. 205.

B. Allgemeines über Sh's strophenbau.

1. Von der erscheinung der Sh'schen schwellstrophe haben wir bereits gesprochen.

2. Ebenso ist von seiner vorliebe für verwendung des leoninischen binnenreims als eines stellvertreters mangelnder endreime die rede gewesen.

3. Lange strophenschlusszeilen.

Das auffallendste merkmal der von unserem dichter bevorzugten spenserstanze, einen das ganze abschliessenden, die übrigen verse an zeitlicher und räumlicher ausdehnung überragenden alexandriner, hat Sh häufig auf andere strophengebilde übertragen. Ähnliches lässt sich, obschon in geringem grade, bei Southey beobachten, der ja in vieler beziehung Sh's formaler lehrmeister war. [1]) Beide sind sich jedenfalls der guten wirkung wohl bewusst gewesen, die solch ein majestätischer schlussvers dem abgesang verlieh.

Sh bediente sich dieses überlangen schlussverses in vielen seiner schemata, und in allen perioden seiner dichterischen entwicklung, so in *Z&K*, *Moonbeam*, *TaleSoc*, *Epithal I* etc., *ConstSing*, *L&C* V lyr. einlage, *StDejN*, *Prom's* fluch I, Asia's lied II 5; *Autumn* (4 : 2 u. 1). Ich könnte weitere belege aufzählen. Absichtlich verschweige ich die strophe der *Skylark*, deren schlussvers m. e. ein pseudo-alexandriner ist. Unser gehör, durch die reihe der voraufgehenden dreiheber voreingenommen, zerlegt unwillkürlich jeden solchen alexandriner in seine beiden dreitaktigen hälften. Mich dünkt es plausibel anzunehmen, dass dieser schlussalexandriner überhaupt auf dem weg entstanden ist, dass einige im reimschema nicht unterzubringende dreiheber mit ihren nachbarversen zu

---

[1]) Sh's abhängigkeit von dem berühmten Lakisten verdiente eine spezialuntersuchung. Weiter unten wird von dem metrischen einfluss des *Thalaba* auf die poesie des jugendlichen Sh die rede sein. Im übrigen sei noch kurz darauf hingewiesen, dass schon Southey eine grosse vorliebe für den schmuck griechischer motti zeigt; dass er 1794 eine *Retrospect* in heroic couplets schrieb (das in titel und versmass entsprechende gedicht unseres poeten stammt aus dem jahre 1812); die beziehungen des Sh'schen *Dev W* zu dem Southey'schen sind bekannt.



einer sechshebigen langzeile zusammengeschweisst wurden. Es dürfte Sh's ursprüngliche absicht nicht gewesen sein, den reizend charakterisierenden dreitaktigen verschen, die wie die lerche in kurzen ansätzen emporflattern, einen flughemmenden langvers folgen zu lassen. [1])

Das erwähnte bestreben, durch ausdehnung der endzeile würdevoller abzuschliessen, verlockte Sh manchmal zur durchbrechung der form, indem er eine blankverstirade mit einem alexandriner endigte [2]), unbekümmert darum, dass Pope folgendes abschreckende beispiel aufgestellt hatte:

A needless Alexandrine ends the song,
That, like a wounded snake, drags its slow length along. [3])

Wir finden alexandriner dieser sorte in *War* 62 und in einigen der übersetzten Homerischen hymnen (hier ein refrainartiger sechstakter). In ähnlicher weise ist am schluss des *Prom* noch ein mehrheber angefügt, sozusagen, um durch das schwergewicht der form die majestät des abschlusses noch zu erhöhen.

4. Wahrung des schemas.

Wenn wir Sh's reimkunst sehr gering anschlagen mussten, so haben wir bz. der strophenbaukunst das gerade gegenteil zu konstatieren. Dieser melodietrunkene dichter hat nicht nur mancherlei interessante, durch kunstvolle verknüpfung von vers und reim wirkungsreiche strophenformen neugebildet, sondern er hat durchaus, was genauigkeit der ausarbeitung anlangt, eine sorgfalt an den tag gelegt, die uns überraschen könnte, nachdem sie in anderen dingen so selten zu beobachten ist. Nicht als fänden sich in seinen poesien nicht auch nach dieser richtung hin schwere versehen. Wir stossen auf verwirrte komplexe, auf manche kehr, deren gegenkehr wir umsonst erwarten, auf zeilen, deren länge dem erfordernis des schemas nicht gerecht wird; mitunter lässt sich auch eine

---

[1]) Unsere kunstrichter sagen in ihren ästhetischen kommentaren wohl viel schöne sachen über die malerischen kurzzeilen (vgl. p. 198 u. abh.), aber leider gar nichts über die bedeutung des alexandriners!!

[2]) Auch bei anderen dichtern zu bemerken, zb. Byron.

[3]) *Essay on Criticism* 356 f.



erforderliche zeile überhaupt vermissen, sei es dass sie bei der komposition übersehen wurde[1]) oder bei der reinschrift oder drucklegung durch ein versehen ausfiel. Derlei regellosigkeiten bleiben uns gewiss nicht erspart, und doch muss im allgemeinen zugestanden werden, dass Sh der genauen ausarbeitung seiner strophischen systeme besondere aufmerksamkeit gewidmet hat, dass es ihm in übereinstimmung mit Horaz' lehre daran lag *Descriptas servare vices operumque colores.* Wir erinnern uns, dass er die feinsten klangspiele künstlerisch durchführte, während er gleichzeitig den reim verwahrloste: weil er die ersteren, als selbsterfunden, kritisch zu beurteilen verstand, den letzteren als verwahrlostes erbstück übernahm. Ähnlich liegen die verhältnisse hier. Nicht ohne einfluss wird dabei die antike dichtung gewesen sein, deren abgeklärte, formstrenge chorlieder der bewundernde Sh vielfach neu zu beleben suchte.

In einzelnen fällen lässt es sich beobachten, dass unser dichter gewisse versehen des ersten druckes, welche die strophische form zu schädigen geeignet waren, korrigiert hat, während er andere metrische versehen, die er ebenso gut bemerkt hatte, unverbessert stehen liess. Er bemerkte in seinem formvollendeten *Prom* gewiss den einzigen torso II 1, 12; er veröffentlichte selbst zwei auflagen seiner *Cenci* und brachte auch in der zweiten einige änderungen an, die sich jedoch nicht auf die gestalt der unvollendeten verse erstreckten. Er verabsäumte nie, freiheiten, die er sich im strophenbau erlaubte, in vorreden oder anmerkungen ausdrücklich zu konstatieren, und die strengen worte, die er zu seinem ersten versuch in der spenserstanze bemerkte [2]), sowie der selbsttadel in der vorrede zu *LdC* [3]) beweisen, wie ernstlich er in dieser beziehung mit sich in's gericht gehen konnte.

---

[1]) Auf welchem wege dies zuging, lässt sich unschwer herausfinden. Eine für Sh bezeichnende möglichkeit ist sicherlich die, dass er einen anfänglich freigelassenen zeilenraum später zu korrekturen einer nachbarzeile verwendete, mit verbessernden worten überschrieb und so aus dem auge verlor; besonders auffällig in *Allegory* 1, 6 zu beobachten.

[2]) S. p. 197 u. abh.

[3]) S. p. 70 u. abh.

Das anakreontische gedichtchen *LovPhil* war 1819 im *Indicator* veröffentlicht worden, u. zw. mit der ursprünglichen, fehlerhaften lesart

If it disdained to kiss its brother 2, 4,

einem viertaktigen verse, der zu dem entsprechenden dreitaktigen des ersten bars in störendem gegensatz stand. Dies versehen scheint der autor bemerkt und ohne weiteres nach dem schema gebessert zu haben:

If it disdained its brother,

eine metrische besserung, die sich nur auf kosten des inhalts anbringen liess! Die durch beschreibung des Boscombe-ms. in vielen zügen enthüllte genesis des *Prom* bestätigt uns an mehreren beispielen die richtigkeit unserer beobachtung. So ist die zeile einer antistrophe (IV 46) nachträglich eingefügt worden, um der in weiter entfernung stehenden strophenzeile zu entsprechen; versehentlich unterlaufende alexandriner sind durch wegstreichung hübscher poetischer wörter auf ihre regelmässige hebungszahl reduziert.[1]) Ein lehrreiches beispiel aus der *ONaples* wird weiter unten [2]) vorgeführt werden. Die druckfehlerliste zu *Hellas* [3]) bekundet durch spezielle erwähnung der druckversehen in 63, 657, 1071, dass dem dichter an einer metrischen berichtigung dieser zeilen wesentlich gelegen war, wenn sich diese auch nur auf eine zeilenabtrennung erstreckte: so verlangte er, die chorpartie 64 bis 75, welche in Ollier's druck mit der vorausgehenden *στροφη* zusammengeflossen war, als *μεσῳδος* abzutrennen. Der entwurf zur *Recoll* (unter dem titel *The Pine Forest* . . . bekannt) wies überlange und kurze verse auf, die in der ausführung reguliert sind, vgl. *PFor* 81 : *Recoll* 24; *PFor* 83, 106: *Recoll* 55, 74. Sehr lehrreich ist ferner der vergleich eines gedichtes der ersten periode, dessen schlussstrophe in 2 metrisch grundverschiedenen redaktionen erhalten ist. Das gleiche gesätze tritt nämlich auf als schlussglied des in *St.Irvyne* eingelegten liedes *How swiftly* . . (Irv IV) und als zweite strophe des liedes *VC IV*, dort in viertaktiger gleichmässiger bewegung,

[1]) S. Schick, l. c., p. 257 und 103.
[2]) p. 173 u. abh.
[3]) Bei Form IV 572.

hier in dreitaktiger ungleichmässiger (anapästischer) bewegung, in beiden fassungen jedoch dem grundschema tadellos adaptiert.

Auf grund solcher erwägungen dürfen wir getrost annehmen, dass an den meisten stellen, wo augenfällige verstösse gegen den strophischen gleichbau vorliegen, eine metrische emendation in Sh's sinn gelegen wäre. Wir möchten diese erörterungen mit einem typischen beispiel beschliessen. Der vers *Prom* II 5, 96 war in der lesart

Which in the winds on the waves doth move

überliefert. Rossetti hatte den ausfall der kopula sogleich erkannt und durch deren wiedereinfügung den vers metrisch berichtigt. Die sache lag so klar, dass in diesem falle auch Dowden und selbst der hyperkonservative Forman mit ihm gingen. Der neueste herausgeber Woodberry hingegen erklärte sich gegen eine solche änderung des überkommenen textes mit den worten: "The emendation corrects a faultless line merely to make it agree with stanzaic structure, and like all metrical emendations in a poet so accustomed to irregular and original melody as Sh, is open to the gravest doubt".[1]) Nun aber „gottlob, wir haben das original!“ Aus dem ms. haben Schick-Zupitza[2]) nachweisen können, dass der autor in der that *and on* geschrieben hatte!!

Sollte die urschrift von *Lament* uns nicht auch die wonne bereiten, plötzlich wieder aufzutauchen, um eine unwürdige fehde mit éinem mal abzuschneiden? Denn solang von authentischer seite keine erlösung kommt, müssen wir uns geduldig von herrn Swinburne „pedanten“ schimpfen lassen, „deren ohren an den fingerspitzen sitzen.“[3]) Ein süsser trost ist uns geblieben: die aus eingehendem studium des Sh'schen eigengebrauchs geschöpfte überzeugung, dass auch der grosse Shelley sich nicht schämte, gelegentlich mit den fingerspitzen zu hören, seine takte abzuzählen und allenfallsige versehen schleunigst zu berichtigen.

---

[1]) Woodb II 427.

[2]) l. c., p. 318.

[3]) *Ess. & Stud.*, p. 230.

5. Entlehnungen von strophenformen.

Vor wenigen jahren (1896) hat uns *Kellner* auf eine „bisher unbekannte“ [1]) quelle zahlreicher partien der *QMab* aufmerksam gemacht, Volney's *Les Ruines.* Seine abhandlung, welche ich als pendant zu den folgenden auseinandersetzungen zu vergleichen bitte, schliesst mit den worten [2]): „Es wird natürlich die frage gestellt werden, warum Sh nicht Volney's werk erwähnt, und man wird mit recht auch nach einem äusseren anhaltspunkt für meine behauptung verlangen. Die frage könnte ich nur mit vermutungen beantworten, mache aber lieber erst keinen versuch“. Das klingt, als wäre etwas faul im staate Dänemark. Jedenfalls geht es nicht in allen fällen an, zu schweigen; ich mache darum den versuch, eine auf meinem spezialgebiet an mich herantretende frage verwandter natur mit etwas mehr als vermutungen zu beantworten, so sehr ich auch befürchten muss, dass Mr. Jeaffreson für sein berüchtigtes buch daraus kapital schlagen werde.

Einige typische fälle sind zu signalisieren, in denen sich Sh — man merke wohl: der jugendliche, nicht der gereifte Sh! — eine zur zeit berühmte metrische form [3]) angeeignet und seine quelle gewinnsüchtig verschwiegen hat. Nun ist allerdings ein liebling Apoll's kein wissenschaftlicher mann, der zu redlichem nachweis seiner bezugsquellen verpflichtet ist: er greift eine gehörte weise auf und macht den versuch, das was er selbst zu singen hat, im tone des andern zum ausdruck zu bringen. Dies ist es auch nicht, was wir Sh zum vorwurf machen. Wohl aber verdriesst es uns zu bemerken, dass er in einigen fällen seine formale quelle absichtlich verhehlt und bemäntelt hat, indem er seinen leser auf falsche fährten hinwies, und dies aus keinem anderen

---

[1]) Nicht ganz richtig! Schon vor Kellner hatte [von Rabbe ganz zu schweigen] Beljame in seiner vortrefflichen separatausgabe des *Alast* p. 69—73 auf Volney als damals wichtigste inspirationsquelle Sh's hingewiesen und seine behauptung durch anführung zahlreicher parallelstellen illustriert.

[2]) *Engl. Stud.* XXII, p. 40.

[3]) Die inhaltliche frage berührt mich hier nicht näher, sie geht aber natürlich mit der formalen hand in hand.

grund als aus dem eitlen: nicht als leerer nachäffer berühmterer zeitgenossen zu gelten.

Als formale vorlage für seine *QMab* gibt der dichter Milton's *Samson Agonistes* und das italienische pastoraldrama an, mit dem auffallend vagen zusatz, diese eben besässen "*the natural measure into which poetical conceptions, expressed in harmonious language, necessarily fall*".[1]) Hiemit ist eine briefstelle zusammenzuhalten (brief an Hogg vom 7. febr. 1813)[2]), worin es heisst: "If an authority is of any weight in support of this singularity, Milton's Samson Agonistes, the Greek choruses and (you will laugh) Southey's 'Thalaba' may be adduced". Dem freunde gegenüber werden also zwei weitere formale muster eingestanden: die chorgesänge des griechischen dramas und *Thalaba,* ein werk, für das unser dichter wie bekannt ausserordentlich schwärmte, das er las, bis er es auswendig konnte und seine metrische schönheit ganz in sich eingeschlürft hatte.[3]) Vor dem vertrauten Hogg durfte der autor eingestehen, was er dem publikum gegenüber verschweigen zu sollen glaubte: vor der öffentlichkeit hätte ihn das geständnis geniert, nur eine kleinigkeit einem manne abgeborgt zu haben, für den er schon nach kurzem zusammensein alle sympathien ersterben fühlte.

Dass Sh auch dem freunde gegenüber seine hauptquelle erst an dritter stelle, gleichsam beiläufig, erwähnt, bleibt immer noch auffällig. Die hauptquelle aber ist *Thalaba* in mehr als éiner hinsicht gewesen. Schon Ackermann[4]) hat eine reihe von formellen und inhaltlichen einzelzügen nachgewiesen, welche *QMab* mit ihrem direkten vorbilde gemein hat. H. Richter brachte einige andere beziehungen zu *Th[alaba]* (und *Joan of Arc*) bei.[5]) Eine weitere metrische abhängigkeit lässt sich in dem zauberlied *QMab* 114—121 u. 157—166 erkennen, wenn wir es neben *Th* II 15 und III 10

---

[1]) Vorrede zum *Alast*, bei Form I 17.

[2]) Vgl. p. 141 u. abh.

[3]) So Medwin I 60.

[4]) In seiner genannten doktorschrift.

[5]) l. c., p. 148.

stellen. Überaus wertvoll ist Medwin's mitteilung [1]), dass er (Medwin) den dichter oftmals jene prächtige stelle habe deklamieren hören, wo die zauberin um den finger ihres opfers ein haar wickelt, bis der zauber unauflöslich wird; es sind die stellen *Th* VIII 26 und 28, und wir brauchen nur den refrain daraus hieher zu setzen, um unseren leser ohne weiteres ihre bedeutung für Sh's werk erkennen zu lassen:

My thread is small, my thread is fine,
But he must be
A stronger than thee,
Who can break this thread of mine.

Interessant ist auch die folgende stelle

Th VIII 29 verglichen mit	*Prom* IV 135:
Sister, sister hear my voice!	
Sister! come and rejoice!	
The thread is spun,	
The prize is won,	*Our spoil is won,*
The work is done,	*Our task is done,*
For I have made captive etc.	*We are free* etc.

Weitere beziehungen Sh'scher stellen auf Southey haben wir sonst gelegentlich erwähnt. Hier sei noch darauf hingewiesen, dass Lucan's *Pharsalia* in einer note des *Th* (zu II 22) citiert wird: unschwer zieht sich eine verbindungskette von dieser anmerkung zu Sh's späterem studium des Lucan'schen werkes samt allem, was aus diesem studium resultierte.

Je mehr also Sh grund hatte, die literarische patenschaft des Poet Laureate zu verschweigen [2]), umsomehr musste er sich bestreben, irgend welche andere vorbilder in den vordergrund zu rücken oder auf die praktischen vorzüge des benützten metrums an sich gewicht zu legen. Was nun Milton's chorstrophen anlangt, so lässt sich eine nähere verwandtschaft derselben mit den zeilen der *QMab* nicht herausfinden. Bez. des italienischen pastoraldramas bin ich auf eine

---

[1]) I 61.

[2]) Auch seine — kürzlich aufgedeckte — hauptquelle für die rahmenerzählung des werks, Sir William Jones' *Palace of Fortune*, hat er sich gehütet zu erwähnen. Eine formelle anlehnung ist hier aber durchaus nicht zu konstatieren, s. Köppel in *Engl. Stud.* XXVIII, p. 48.

überraschende spur gestossen, welche mich in den oben vertretenen ansichten wesentlich bestärkt hat. Wie nämlich Forman III 467 mitteilt, trägt Sh's revisionsexemplar der *QMab* auf der inneren einbandseite in des dichters eigener handschrift den vermerk *The metre — Pastor Fido.* Ich frage mich nun: was könnte Sh veranlasst haben, eines seiner angeblichen „metrischen vorbilder" viele jahre später in das bereits gedruckte werk zu notieren? Wenn es nicht vielleicht eine merknotiz war, welche ihn bei abfassung der *Alast*-vorrede an den *Pastor Fido* als ein metrisches analogon erinnern sollte, das er als vorbild von gutem klang ohne risiko vorschieben konnte. Dass Sh im frühjahr 1815 den *Pastor Fido* las, bezeugt uns Mary's tagebuch: er hatte ihn also aller wahrscheinlichkeit nach früher noch gar nicht gelesen.

Ähnlich wie im falle *QMab* verhält es sich mit dem metrum von *L&C*, welches — wie schon Jeaffreson nahe gelegt hat [1]) — ohne weiteres demjenigen gedicht entlehnt wurde, das in jenen tagen *en vogue* war: *Childe Harold's Pilgrimage.* In Byron's kunstreicher verwendung mochten die reize der strophe Sh's ohr von neuem entzückt haben. Jeaffreson macht uns mit dem citat *Qui s'excuse, s'accuse* auf die verdächtigen phrasen aufmerksam, mit denen der nachahmer die wahl seines metrums begründet habe. Nun liesse sich jenem schwarzen kritiker zwar sogleich entgegen halten, dass Sh ja von seinen frühesten dichtversuchen an eine gewisse vorliebe für die spenserstanze bekundete.[2]) Immerhin ist der fall dem vorigen sehr ähnlich gelagert. Unser dichter hatte etwas vom literarischen freibeuter an sich: war ja auch seine *LovPhil*, wie wir wissen, nichts als die umdichtung einer französischen vorlage, ohne dass derselben die ehre der erwähnung geschenkt worden wäre.[3])

In den folgenden fällen hat Sh, ohne seine anleihen verhüllen zu wollen, fremden tönen nachgesungen. In den frühesten gedichten aus *St. Irvyne*, *VC* und *Nich* ungemein

---

[1]) *The Real Shelley*, London 1885, I, p. 62.

[2]) S. das genauere p. 197f. u. abh.

[3]) Ich kenne noch weitere fälle, doch davon an anderem orte.

häufig den berühmten anapästen Scott's; Medwin weist sehr richtig auf die ballade *Helvellyn* als deutlichste formale quelle hin.[1]) In den lyrischen blankversgedichten den Southey'schen *lyrics*; in *DerW* und *PBell* den betr. literarischen pendants. In der rhythmischen bewegung und grammatischen gliederung der *Fug,* zt. auch des *Autumn*, möchte ich eine reminiscenz des Shakspere(?)'schen *My flocks feed not*[2]) und einiger abgeleierter Wordsworth'scher weisen erkennen. Das duftige elfenliedchen in Shakspere's *MidsNight'sDr* II 2 hat dem schaffenden Sh oft im ohr geklungen: es hat zu je einer stelle aus *QMab* (I 144), aus dem *Prom* (I 227) und *Epith II* pate stehen müssen. Es könnte ferner hingewiesen werden auf die form von Dante's unsterblichem werk für *L&C*[3]), *PAthan* und *Triumph*, auf Shakspere's *Venus and Adonis* für *Mar*; auf Byron's *Isles of Greece* (*DonJuan* III) für den schlusschor in *Hellas*; auf Byron's *DonJuan* und Calderon's dramen für die ottava rima; auf Wordsworth's *Tintern Abbey*, auf Campbell etc. etc. Auf alle diese sog. anlehnungen wird weiter unten noch einmal ausdrücklich aufmerksam gemacht werden.

II. Sichtung verwickelter Strophenkomplexe.

Es vereinigen sich allerlei umstände, um dem forscher die im titel bezeichnete aufgabe zu erschweren. Der dichter seinerseits bietet der nachprüfenden kritik keine handhabe. Wir wiesen schon mehrmals darauf hin, dass Sh mit dem subtilsten musikalischen empfinden, mit dem feinsten inneren gefühl für ebenmass und wohlklang gearbeitet hat, aber dabei über seine erzeugnisse nicht klar gewesen ist; dass

[1]) I 74. Wie viele formale entlehnungen die *VC*-gedichte ausserdem enthalten mögen, dürfte in kurzem vollends aufgedeckt werden. Es scheint demnach nur allzu wahrscheinlich, dass jene berüchtigte entlehnung, welche über die metrische form hinaus bis zur aneignung des fremden opus ging, nicht von dem *coadjutor*, sondern von Master Sh selber herrührte! Bedenken wir nur, wie ihn in jenen jahren die ruhmsucht schürte, der publikationseifer drängte (Medwin I 53), so dass er selbst unvollendete gedichte mitdrucken liess (*VC* 13; 17; *FrgNich* usw.).

[2]) *Pass. Pilgr.* XVII, adapted from Thomas Weelkes' Madrigals (1597).

[3]) S. p. 191 u. abh.

infolge dessen seine niederschrift manchmal ebenso verworren geraten ist wie das gebilde selbst klarheit und einheitlichkeit aufweist. Hiezu rechne man die zahllosen druckfehler, die nicht nur worte entstellt, sondern verse und strophen verstümmelt haben mögen und in manchen fällen durch fälschliches zusammenrücken verschiedener gesätze irreführend gewirkt haben.

Vielleicht liegt in diesen umständen eine erklärung für die bedauerliche thatsache, dass selbst ein Schipper von den strophengebilden der Sh'schen dramen völlig absah, wie er sich freilich auch hinsichtlich der lyrischen gedichte damit begnügt hat, die bekanntesten ihrer formel nach darzustellen. V. Scudder gibt in ihrem schon mehrfach angezogenen aufsatz eine fülle prächtiger ästhetischer bemerkungen zu den lyrischen partien des *Prom* und schätzt die zahl der darin enthaltenen strophenformen auf 37 ab (eine zahl, die sich bei genauerer prüfung auf 30 reduziert); gleichwol scheint sie in die struktur derselben ebensowenig eingedrungen zu sein wie alle herausgeber, die manche lyrische einlage in ihrem alten verderbten zustand immer wieder zum abdruck bringen.

In unserem hier folgenden kommentar werden wir vom einfacheren zum schwierigeren und verwickelteren vorwärts schreiten.

A. Queen Mab.

Die verspartien, welche die duftige handlung schildern, sind in kürzeren, frei gehobenen versen, die meisten philosophierenden abschnitte, namentlich im weiteren verlauf des gedichtes (III—V, VIII—IX), in fünfhebern geschrieben. Die widmung an Harriet bietet uns 4 prächtige strophen, die offenbar griechischen oder römischen mustern nachgebildet[1]) und — wie das ganze werk — reimlos sind. Der nach dem schluss hin sich verjüngende bau der einzelnen gesätze (5543) klingt ausserordentlich melodisch in's ohr. Weitere strophische gliederungen, oder wenigstens ansätze zu solchen, finden wir in den dem *Th* direkt nachgebildeten einleitungsversen 1—8 (gleichmässig steigende bewegung, septenarischer

[1]) Vgl. S 458.

typus mit der folge 33,43433,4) und in dem charakteristisch gebauten glied *Sudden arose* I 130 (hebungsformel: 235563443), vor allem aber in dem überaus melodischen zauberlied I 144—121; 157—166, das in seinem ersten teil zwei strophen des baues 4443, in seinem zweiten ebenfalls zwei strophen des ähnlichen (um eine zeile erweiterten) schemas 44443 enthält. Der tonfall dieses zaubersanges erinnert, wie schon erwähnt, an ein lied aus *Th*, sowie auch an das schlummerlied der elfen im *Sommernachtstraum*. Der *DemW* weist an der entsprechenden stelle 5 regelmässige strophen auf, die nach der formel $\underset{4}{\underline{ababcc}}$ gehoben und gereimt sind.

B. The Recollection.

Die unter dem titel *The Pine Forest*... gedruckte erste fassung der *Recoll* und *Invit* lehrt uns, dass der beginnende abschnitt unseres gedichtes aus den reimpaaren der *Invit* herausgewachsen ist und, metrisch betrachtet, eher zu dieser gehört als zu den vierzeilern der *Recoll*. Es könnte darum — wie Seybt in seiner übersetzung gethan hat — der formal abweichende erste abschnitt als widmung (proöm) abgesondert und der rest selbständig gezählt werden. Ähnliche fälle prosodischen baues begegnen uns wieder in *ConstSing* u. a.

Der hauptteil unserer dichtung zerfällt nach der überlieferten anordnung in fünf grössere abteilungen, deren jede zwischen 2 und 9 quatrains umfasst. Es wäre im interesse der symmetrie und der übersicht zu wünschen, dass diese quatrains als solche gedruckt würden, wie ja auch der autor in der skizze geschrieben hatte. Wir würden auf diese weise 19 gekreuzt reimende vierzeilige strophen erhalten.

C. To Constantia Singing.

Dies gedicht weist im druck 4 stanzen auf, deren erste (9zeilige) von der form der übrigen (11zeiligen) abweicht; aber nicht nur hinsichtlich der zeilenzahl, sondern auch der hebungszahl und reimordnung. Die regelrechten strophen 2—4 stellen sich dar als elfzeilige, metabolisch aus 4-, 5- und 6-hebigen versen gemischte gebilde. Die eingangsstrophe re-

präsentiert eine verkürzte variation dieses typus. Wir beobachten bei Sh ungemein häufig, dass eine epode das system der hauptstrophen mehr oder minder verkürzt, aber im ganzen treu aufweist; es bringt eine solche epode gleichsam die ‚engführung' zu der hauptführung der ‚fuge'. In der that ist vorliegende einleitungsstrophe als epode im eigentlichsten sinne aufzufassen; denn wie Dowden aus dem *Esdaile*-ms. nachgewiesen hat, stand diese einleitungsstrophe ursprünglich am schlusse des ganzen! Auf keinen fall möchte ich, wie S 814 thut, dies gedicht den unregelmässigen pindarischen odenformen beizählen.

D. Epithalamium, Another Version und A Bridal Song.

Als *Epithal II* bezeichnen wir die metrisch übersichtlichste version eines hochzeitsliedes, welches Sh zu Williams' drama *The Promise* beisteuerte. Wir verdanken sie Medwin's überlieferung. Das gedicht zerfällt in drei achtzeilige strophen, deren jede durch drei refrainzeilen des Chorus beschlossen wird. Auch die vier letzten zeilen der strophen sind refrainartig gehalten; einmal erscheinen die epitheta *coy* und *swift* vertauscht.

Die von Rossetti veröffentlichte *EpAnVers* ist die umfangreichste. Der haupttypus ist auch hier ein achtzeiliger bar, welcher zunächst als *στροφη* für die knaben, dann als *ἀντιστροφη* für die mädchen und am schluss des ganzen in erweiterter form (10 zeilig) als epantistrophe für den gesamtchor auftritt. Ein mittelstück 17—22 besteht ebenfalls aus einer kleinen strophe und antistrophe; somit lässt sich das gedicht seiner struktur nach als palinodisch bezeichnen.[1]) Die ganze version ist harmonisch und fesselt durch ihren wohllaut.

Auffallende metrische und sogar verbale ähnlichkeiten bestehen zwischen diesem *Epithal* — zumal seinen beiden variationen — und dem schlummerlied, das in Shakspere's *MidsNDream* II 2 die elfen ihrer königin singen. Beide lieder haben vierhebige fallende bewegung und gleiche reimordnung. Die hebungsfolge 224 der zeilen

---

[1]) Consbruch, a. a. o.

Never harm
Nor spell nor charm
Come our lovely lady nigh

erscheint bei Sh in der *μεσῳδος* der *EpAnVers* umgedreht (522). Am interessantesten sind die anklänge in wort und gedanken: die apostrophen an freundliche und feindliche mächte wie —

Hence, you long-legg'd spinners, hence	*Hence, coy hour* etc.
Newts and blindworms, do no wrong	*Holiest powers, permit no wrong.*

Andrerseits klingt der anfang des gedichtes wie ein echo vom zauberlied aus der *QMab*:

Stars! your balmiest influence shed!	*Night, with all thine eyes look down!* *Darkness, shed its holiest dew!*

E. Epithalamium aus den Nicholson-gedichten.

Dieses kurzweg als *Epithal I* bezeichnete gedicht der frühesten periode ist eine rhapsodie, in der die stimmungen mit den metrischen formen in buntestem wechsel vorübergleiten. Das grundschema ist eine neunzeilige strophe, die sich von einer echten spenserstanze nur durch eine geringe reimabweichung unterscheidet. Dieselbe tritt 6 mal auf, nämlich v. 1—9 und 24—68, und wiederholt sich in den auf das *Epithal* folgenden gedichten *DespairNich*, *FrgNich.*

Aus dem rest der rhapsodie lässt sich ein 4 zeiliger septenarischer typus anapästischer bewegung herausschälen, der an drei stellen auftaucht:

a) v. 10—17 = 2 strophen,

b) mit etwas ruhigerer bewegung und häufig fehlendem auftakt im Chorus 74—81 = 2 strophen,

c) in den worten Charlottens 91—102 = 3 strophen, welche als solche gedruckt werden könnten. — Ein schweifreimgebilde tritt ganz vereinzelt auf, v. 18—23. Francis' liebeglühende worte sind in paarweise gereimte kurzzeilen von

gleichmässig fallendem rhythmus gekleidet. In den übrigen versen lassen sich strophische ansätze nicht erkennen.

Wenn ich nicht irre, so kursiert eine seltsame tradition, nach welcher das gedicht — oder wenigstens ein teil desselben — von einer freundin unseres dichters geschrieben sein soll. Es wäre interessant zu erfahren, ob dieser tradition irgend welche historische berechtigung zukommt.

F. The Cloud.

Dass die überlieferte anordnung die zu grunde liegende schweifreimform verschleiert, somit als irreführend zu bezeichnen ist, haben wir oben [1]) betont und auch darauf hingewiesen, dass das gleiche schweifreimsystem in vielen anderen gedichten vom autor selbst die von uns befürwortete normale einkleidung erhalten hat. S 705 zieht das vorliegende gedicht unter die 12 zeiligen systeme septenarischer bewegung, hält es aber für empfehlenswert, dasselbe nach dem muster der *Arethusa* als 18 zeiliges zu drucken. Ein vorschlag von so autoritativer seite verdient erwägung. Nun springt aber die unmöglichkeit einer solchen einteilung sofort in die augen: es würde sich darnach u. a. öfters strophisches enjambement der unerhörtesten sorte ergeben.

Des weiteren drängt sich die frage auf, ob ein system wie das vorliegende wirklich — wie S 514 meint — aus binnenreimenden tetrametern oder nicht vielmehr aus dem schweifreim hervorgegangen ist. Wir sind ganz entschieden für die letztere annahme und erkennen in der *Cloud* wie in der *Arethusa* u. a. den von Sh so gern verwendeten schweifreimtypus, der in seiner kurzen, frischen form $\genfrac{}{}{0pt}{}{aab}{223}, \genfrac{}{}{0pt}{}{ccb}{223}$ [2]) hier klar zu tage tritt (vgl. die unten stehende probe unserer neuordnung). In 6 zeilige strophen lässt sich das gedicht allerdings nicht durchgängig einkleiden, aber wir haben von der erscheinung der Sh'schen ‚schwellstrophe' gehört. In den versen (bisheriger zählung) 29/30; 43/44; 57/58 u. 71/72 haben wir

---

[1]) p. 124 f. u. abh.

[2]) Leider sind gerade die ersten beiden schweifverse versehentlich nur zweihebig.

nichts weiter als hinzufügung eines parasitischen triplets ***ddb*** vor uns; es sind ja, wohlgemerkt, die neun zeilen einer solchen schwellstrophe stets auch durch den gleichen schweifreim b aneinander gekettet! Das gedicht würde sich somit aus 19 strophen zusammensetzen, von denen vier (die str. 7; 10; 13; 16) schwellstrophen zu je neun zeilen wären.

Weil der fall für viele typisch ist, gestatte ich mir, den anfang und eine stelle aus der mitte nach meiner neuordnung und verszählung hier folgen zu lassen und fordere jeden Sh-freund zur entscheidung auf, ob in dieser kurzzeiligen gestalt der spielend-fröhliche, luftig-schwebende charakter des lieds von der *Wolke* nicht viel lebendiger zur veranschaulichung kommt als in der überlieferten langzeiligen anordnung.

(1.)

I bring fresh showers
For the thirsting flowers,
From the seas and the streams;
I bear light shade [1])
For the leaves when laid 5
In their noon-day dreams.

(2.)

From my wings are shaken
The dews that waken
The sweet buds every one,
When rocked to rest 10
On their mother's breast,
As she dances about the sun.

(16.)

The triumphal arch 100
Through which I march,
With hurricane, fire, and snow,
When the powers of the air
Are chained to my chair,
Is the million-coloured bow; 105
The sphere-fire above
Its soft colours wove,
While the moist earth was laughing below.

G. Peter Bell the Third.

Sh's selbsturteil über die formalen qualitäten dieser burlesken dichtung: "The verses and language I have let come

[1]) Des dichters witwe druckte in ihren beiden gesamtausgaben ***shades***: ein irrtum, der nur bei so versteckter stellung des reimwortes möglich war. Ein glück übrigens, dass Sh's originaldruck ***shade*** aufwies: ich wette, auch unsere herausgeber würden ***shades*** weiterdrucken, weil sie zu einer änderung keine „authentische berechtigung“ zu besitzen erklärten!

as they would"[1]) legt die vermutung nahe, wir hätten es hier mit besonderen metrischen unregelmässigkeiten zu thun; eine vermutung, welche durch einen blick in die seiten des gedichts bestärkt wird. Gleichwohl sind der freiheiten nicht soviele wie in den nachher zu behandelnden balladen, und dass dieselben nicht ohne metrisches feingefühl gewagt worden sind, werden wir sogleich erkennen.

Der grundtypus der strophe ist, wie erwähnt, ein gleichmetrisches gesätze von 5 je viermal gehobenen zeilen $\frac{abaab}{4}$. Bez. des rhythmus ist zu bemerken, dass die versuchung, in septenarische (echt volksmässige) bewegung zu verfallen, nahe genug lag: so weisen die schlusszeilen mancher strophen, besonders im IV., VI. und VIII. gesang, nur 3 anstatt 4 hebungen auf, ein charakteristikum der Wordsworth'schen ebensowohl als der Sh'schen strophen. — Auch ein bar aus fünfhebern begegnet (IV 14), über welchen p. 68f. u. abh. zu vergleichen. Schwellstrophen mit einer an fünfter stelle eingeschobenen zeile *α* (entsprechend einem typus II: abaa*α*b) treten nur 3mal auf: II 10; III 23 (schlussstrophe); VI 20.

Die reimordnung der schlussstrophen des VI. teiles weicht auffallend vom grundtypus ab. Suchen wir diese unregelmässigkeit auf organisch-genetischem wege zu verstehen. Wir hatten gehört, dass Sh das bei Reynolds und Wordsworth vorgefundene system abccb durch das klangreichere abaab ersetzte. Es ist denkbar, dass ihm in so kurzen zeilen der dreimal auftretende reim a mitunter schwierigkeiten bereitete, und dass er in diesem fall ausnahmsweise das bequemere schema seiner vorgänger adoptierte. Dies trifft jedoch nur in 3 fällen zu (typus III: abccb), nämlich III 4 (waise *king*); VI 5 (waise *enough*[2])); VI 36 (waise *devil*).

Für gewöhnlich lässt sich nach unseren früheren ausführungen vermuten, dass der dichter diese waise a durch

---

[1]) Zu Hunt, zb. bei Woodb III 478.

[2]) Rossetti, der bloss in dieser und der vorausgehenden strophe das fehlen des endreims zu bemerken scheint, möchte für *enough* die form *enow* eingesetzt wissen. Ganz abgesehen davon, dass *enow* kein Sh'sches wort ist, wird durch die emendation nur ein falscher reim erzielt (aabba). Rossetti hätte in diesem falle besser geschwiegen.

binnenreim oder durch reim auf benachbarte zeilen ersetzte. Nehmen wir den letzteren fall als den einfacheren voraus. An einer stelle, VI 4, ist der erste vers *Another — "Let him shave his head"* aushilfsweise auf die letzte zeile der vorausgehenden strophe gereimt (:*bed*)[1]. Rossetti hat auch hier weit vom ziel geschossen, indem er *top* für *head* einsetzte, um einen (schlechten) reim auf *hope* und *Pope* zu bekommen.

Häufiger ist ersatz des endreims durch den binnenreim. Es ergibt sich hieraus ein typus IV: $\underset{\overset{\frown}{\underset{2}{a}\ \underset{2}{a}}}{\underset{4}{a}}\ \underset{4\text{—}}{bccb}$, wofür ein beispiel:

> *And Peter bowed, quite pleased and proud,*
> *And after waiting some few days*
> *For a new livery — dirty yellow*
> *Turned up with black — the wretched fellow*
> *Was bowled to Hell in the Devil's chaise* II 14.

Nach diesem typus sind nicht weniger als 16 strophen gebaut, nämlich I 2 (der starke logische gegensatz wirkt hier als reimendes element[2]); II 14; III 10 (mit fehlendem auftakt zu lesen); 11; 20; 22; IV 12; 18; 21; VI 22; 33; 34; 37; 38; VII 1; 17.

Dieses princip des ersatzes durch binnenreim musste in seiner konsequenz dahin führen, auch in der dritten und vierten strophenzeile anstatt der endreime internen einzelreim zu verwenden, wodurch ein neues belebendes, gewissermassen humoristisch wirkendes element in die strophe gebracht wurde. Dieser typus V $\underset{44}{ab}\ \underset{\overset{\frown}{\underset{2}{c}\,\underset{2}{c}}}{\underset{4}{c}}\ \underset{\overset{\frown}{\underset{2}{d}\,\underset{2}{d}}}{\underset{4}{d}}\ \underset{4}{b}$ findet sich aber nur éinmal: VI 36, woselbst Sh's niederschrift irrtümlich ist, da dieselbe den zweihebigen halbverschen die rolle von selbstständigen verszeilen übertrug. Die durch die anapästische bewegung wesent-

---

[1]) Diesen eigentümlichen — aber bei Sh nicht ungewöhnlichen — ersatz hat an dieser stelle schon Forman (III 209) bemerkt. Binnenreim *let : head* ist wohl nicht anzunehmen.

[2]) Wir müssen wiederholen: wenn binnenreim den endreim ersetzt, sind allerlei freiheiten zulässig. Vgl. übrigens p. 126 und 169[2].

lich vermehrte anzahl der silben mag den autor zu solcher schreibung veranlasst haben.

Es war das aber eine bedeutende abweichung vom originalsystem, welche zur folge haben musste, dass das letztere vom autor überhaupt aus dem auge und gehör verloren wurde.[1]) So sind denn die folgenden strophen VI 37 u. 38 zu reinen schweifreimstrophen vom typus (VI) $\substack{aabccb\\224224}$ geworden, welche — streng genommen — von der originalform nur die hälfte darstellen! Die zuletzt beschriebenen strophen (VI 36 bis 38) heben sich nicht bloss formell, sondern auch inhaltlich aus dem context heraus: sie bringen Peter's famose oden an den teufel. Es ist nicht mehr als billig, dass man ihnen auch eine formelle emanzipation vom grundsystem zu gute halte.

H. Sister Rosa (Ballad).

Ganz ähnlich wie im *PBell*, nur in ausgeprägterer weise, zeigt sich das schwanken zwischen zwei heterogenen strophenformen in der im titel genannten, aus *St. Irvyne* stammenden ballade. Mit gutem grund hat Schipper dies gedicht als „ungleichstrophisches“ bezeichnet[2]); denn es bietet, wie jede volkstümlich gehaltene ballade, *«asservie à ses vieilles maximes»* [3]), dem auge seltsame unregelmässigkeiten des aufbaus dar: die länge seiner 18 strophen variiert zwischen 4 und 9 zeilen, und sogar das reimschema scheint zu wechseln. Genetisch betrachtet erweisen sich jedoch auch diese freiheiten als nicht so ganz willkürliche regellosigkeiten.

Die beiden uralten volksballadenmetren liegen unserer schauererzählung zu grunde: die seiner zeit so hochberühmte, dann so tief verkommene und an bekannter stelle so gelungen verspottete bänkelsängerweise der primitiven schweifreimstrophe $\substack{aab\,ccb\\223,223}$, und ausserdem das septenarische *Common metre.* Ersteres ist regelmässig durchgeführt in 40 % aller

---

[1]) Der fall ist auch sonst zu konstatieren, vgl. *MarDream* 9 bis 13; *To WillSh I* 5 bis 6 u. ö.

[2]) S 834.

[3]) Boileau, *Art Poét.* II 141.

strophen, nämlich in 1; 5; 9—12; 14; letzteres ganz rein nur éinmal (str. 15), mit parasitischer zusatzzeile α viermal. Selbstverständlich wäre es absurd, sich den vorgang so zu denken, als hätte der dichter gleichzeitig nach zwei verschiedenen strophenformen gearbeitet: vielmehr kann man sich dieses seltsame doppelspiel entweder damit erklären, dass das gedicht aus zwei verschiedenen ansätzen entsprungen wäre, von denen dem einen die schweifreimstrophe, dem andern die balladenstrophe zu grunde gelegen hätte; oder vielmehr aus der genesis, d. h. aus der stufenweisen annäherung der beiden an sich schon verwandten schemata auf dem weg der strophischen variationen. In der that bedarf das *common metre* nur der einführung von stellvertretenden binnenreimen in den vierhebigen zeilen, und es ist zur schweifreimstrophe geworden. Im vorliegenden fall scheint der verwandlungsprozess ein umgekehrter gewesen zu sein, da ja die ballade mit reinem schweifreim anhebt. Ich stelle mir den vorgang folgendermassen vor, bezwecke aber nicht, für meine auffassung proselyten zu machen:

Wo in der zu grunde liegenden schweifreimstrophe ein reim zwischen den beiden kurzzeilchen schwierigkeiten bereitete, zb.

Bitter tears from his eyes
Gushed silent and fast,

unterliess ihn der dichter, vereinigte aber — da er reimwaisen im schriftbild nicht liebte — die kurzzeilchen zu einer vierhebigen vollzeile und reimte dieselbe auf das andere kurzzeilchenpaar. Beispiele für diesen typus II: $\substack{aabab\\22343}$, resp., mit dem vierheber in der ersten hälfte, $\substack{abaab\\43223}$ (wobei $\substack{a\\4}$ immer aufzufassen als $\widehat{\substack{x\\2}\ \substack{a\\2}}$) sind die strophen 3; 4; 6; 7; 13. Hiezu gesellt sich str. 15, in welcher von der dargestellten freiheit zweimal gebrauch gemacht ist (typus III: $\substack{abab\\4343}$, echtes *common metre* in seiner melodiöseren zweireimigen abart).

Die vereinigung der nicht reimenden kurzzeilchen zu éiner endreimenden vollzeile entsprang einer eingebung übergrosser delikatesse des dichters und war, praktisch angesehen,

kein glücklicher gedanke; denn indem sie das urbild der strophe zerstörte, musste sie den dichter selbst am schema irre machen. Es wäre nur billig, alle zuletzt erwähnten gesätze trotz bestehender reimlosigkeit als schweifreimstrophen zu arrangieren, zb.

And laugh'd, in joy,
The fiendish throng,
Mix'd with ghosts of the mouldering dead:
And their grisly wings,
As they floated along,
Whistled in murmurs dread.

Inwiefern die zusammenziehung in vollzeilen den dichter aus dem schema brachte, werden wir sogleich erkennen. Regelmässige strophen werden durch anfügung einer halbstrophe $\overset{\delta\delta\beta}{223}$ gern zu schwellstrophen erweitert, so bar 2. Zu einer erweiterung wurde der dichter natürlich noch eher veranlasst, wenn infolge der erwähnten kontraktionen sein schema bis auf 4 zeilen zusammengeschwunden war: hier fühlte er sich gedrungen, um von der gestalt des 6zeiligen schweifreimtypus nicht allzu weit abzuirren, einen vers zuzufügen (str. 8; 16—18, entsprechend einem typus IV: $\overset{\text{aba}\alpha\text{b}}{43443}$, mit auflösung der vollzeilen als schwellstrophen der grundform deutlich erkennbar:

And her skeleton form
The dead Nun rear'd,
Which dripp'd with the chill dew of hell.
In her half-eaten eyeballs
Two pale flames appear'd,
And triumphant their gleam
On the dark Monk glar'd,
As he stood within the cell.)

Hiemit wäre es uns gelungen, alle sonderbaren abweichungen auf den grundtypus der schweifreimform zurückzuführen.

Zum schluss sei auf eine merkwürdige inkonsequenz hingewiesen, deren sich Sh's biographin H. Richter schuldig macht, indem sie p. 17 ihres buches von dem „kurzen, kräftigen rhythmus" der ballade und p. 443 von der „kunst-

vollen strophe" der *Wolke* spricht: sie hat sich wohl nicht träumen lassen, dass das metrum der beiden gedichte das — gleiche ist. Ich nehme von dieser kleinigkeit notiz, weil der fall für manche andere bezeichnend ist, in denen sich unsere kunstrichter in ihren urteilen über die form von der äusserlichen einkleidung und von dem charakter des gedichtsinhaltes irreleiten lassen.

J. The Devil's Walk.

Der rhythmus dieses sehr ulkigen, aber sehr lax geformten [1]) gedichts ist der echter knüttelverse, das gesätze die kreuzweise reimende balladenstrophe, die aber auch hier ganz auffallend nach der schweifreimstrophe hinneigt, die hebungsfolge septenarisch (und zwar meist in den schwellstrophen) oder auch rein tetrametrisch, oder auch gemischt 4443 *promiscue*. Die gleichen freiheiten in bezug auf hebungszahl gestatteten sich S[outhey]-C[oleridge] in ihren *Devil's Thoughts*, und in noch ausgedehnterem masse.

Nach den erwähnten drei variationen des grundtypus sind mehr als die hälfte aller strophen gebaut, nämlich 1; 4—5; 13—14; 16—18; 21—22; 24—25; 27—30. Eine parasitische zeile α wird 2mal eingeführt (typus II: abaαb), in str. 7 u. 9. S-C gingen auch in dieser freiheit weiter, indem sie sich beispielsweise in der 5. strophe nicht weniger als fünf zusatzzeilen gestatteten!

Der neue vers mochte wohl auch mit seinem nachbarn einen reim für sich beanspruchen, infolge dessen blieb a waise und wurde durch binnenreim ersetzt, typus III: $\underset{\underset{\overset{a\ a}{2\ 2}}{\wedge}}{\overset{a}{4}}\,b\,c\,\gamma\,b$ (annäherung an die schweifreimform!), vertreten in str. 2 [2]) u. 3. Von dieser lizenz haben S-C nicht gebrauch gemacht, vgl. bei ihnen str. 8; 17. In ähnlicher weise, wenn der zusatz-

---

[1]) "*A satire poor in verse*" Dowden I 292.

[2]) Hier *boot : hoof* schlechter, aber für seinen sekundären zweck ausreichender reim.

vers in der ersten hälfte stand: $a\,\alpha\,b\,\underset{\substack{4\\ \widehat{c_2\;c_2}}}{c}\,b$, str. 15. Bei S-C findet sich ein ähnliches gebilde $\underset{4}{a}\,\underset{3}{b}\,\underset{\substack{4\\ \widehat{c_2\;c_2}}}{c}\,\underset{3}{b}$, wobei natürlich a reimlos blieb: ein manko, welches Sh grundsätzlich zu vermeiden strebte.

Wurden solche parasitische verse doppelt eingeführt, so reimten sie natürlich nicht durchweg auf a, sondern verteilten sich auf zwei reime: typus IV aαbcγb, ein reines schweifreimgesätze, vertreten durch str. 12. Solche schweifreimgesätze nahmen auch gern erweiterungen auf, wie nach typus V $\underset{\substack{4\\ \widehat{a_2\;a_2}}}{a}\,\underset{3}{b}\,\underset{\substack{4\\ \widehat{c_2\;c_2}}}{c}\,\underset{\substack{4\\ \widehat{\delta_2\;\delta_2}}}{\delta}\,\underset{3}{b}$ str. 6. Ein ähnliches gebilde begegnet uns bei S-C in str. 25. Bedeutendere erweiterungen durch umfangreiche zusätze weisen auf die strophen 8; 10; 11; 19; 20; 23; 26.

Es ist, wie unsre entwicklung gelehrt haben wird, mit einer geradezu erstaunlichen freiheit über die grundform verfügt. Was uns dabei vor allem befremden könnte, ist der umstand, dass bereits die zweite strophe sich von dem erwählten schema gänzlich emanzipiert. Die urskizze zum *DevW*, die in einem brief an Elizabeth Hitchener vom januar 1812 enthalten ist, beruhigt uns rasch über dies bedenken. Diese skizze weist ein sammelsurium der verschiedenartigsten formen auf, als deren motiv vielleicht $\underset{4}{a}\,\underset{3}{b}\,\underset{4}{a}\,\underset{4}{a}\,\underset{3}{b}$ (str. 2) gelten kann; jedenfalls ist der septenarische rhythmus durchgängig gewahrt, was für die ballade nicht zutrifft. Es entsprechen sich

Htch.	skizze	str.	1	und	ballade	str.	1
„	„	„	2	„	„	„	7
„	„	„	3	„	„	„	6
„	„	„	4	„	„	„	8
„	„	„	5	„	„	„	18
„	„	„	6	„	„	„	9
„	„	„	7	„	„	„	10
„	„	„	8	„	„	„	2.

Weitere studien über die metrischen beziehungen der beiden redaktionen würden jedoch zu weit führen.

K. Ode to Naples.

Über die unklarheiten in der benennung der einzelnen gesätze haben wir bereits gesprochen [1]). An der hand der mitteilungen über das originalms., die wir Zupitza verdanken, lässt sich nun recht deutlich beobachten, wie der autor allmählich selbst die übersicht verloren hat, da nämlich gewisse bleistiftzusätze zweiter hand fehlerhafte bezeichnungen repräsentieren, nachdem die bedeutung der anfänglich in die überschriften gesetzten chiffren dem dichter entfallen war. So ist die erste epodenstrophe ursprünglich *I 1.* benannt gewesen, die arabische ziffer wurde späterhin durch *α* ersetzt: es bezeichnet also hier der griechische buchstabe nicht das strophische system, sondern — im gegensatz zum klassischen gebrauch — die reihe der gleichgebauten strophen. Mit seltsamen benennungen wie 'Antistrophe *α.γ.*' ist folglich nichts anderes gemeint als eine dritte kehr vom system *α'* (nach unsrer terminologie: eine *epantistrophe α'*).

Mag die nomenklatur Sh's in diesem fall etwas extravagant sein: die strophischen gebilde selber weisen den schönsten gleichbau, die schönste übersichtlichkeit auf, und unerklärlich bleibt, wie Swinburne urteilen konnte: "The strophes are, as far as we can see, hopelessly muddled" und Schipper „unregelmässige odenform trotz antiker benennungen" [2]). Der ganze komplex der ode setzt sich aus epoden und strophen zusammen, und zwar sind letztere, wie wir gleich erkennen werden, verkürzte variationen der ersteren. Zur erleichterung der übersicht folge hier eine liste, welche unsre neubenennungen der einzelnen strophen neben Sh's originalnamen und den von Rossetti benützten, nicht viel besseren ausdrücken enthält:

---

[1]) p. 145 u. abh.
[2]) S 814.

Shelley	Rossetti	Wir	Zeilen der Ode
Epode I α.	Epode I α.	Epode α'	1— 22
Epode II α.	Epode II α.	Epode β'	23— 51
Strophe α. 1.	Strophe I α.	Strophe α'	52— 65
Strophe β. 2.	Strophe II β.	Strophe β'	66— 76
Antistrophe α. 1.	Antistrophe I α.	Antistrophe α'	77— 90
Antistrophe β. 2.	Antistrophe II β.	Antistrophe β'	91—101
Antistrophe α. γ.	Strophe III γ.	Epantistrophe α'	102—115
Antistrophe β. γ.	Strophe IV δ.	Epantistrophe β'	116—126
Epode I β.	Epode I β.	Antiepode α'	127—148
Epode II β.	Epode II β.	Antiepode β'	149—176.

Die paradoxe, schon oben kommentierte bezeichnung der einleitenden gesätze als e p o d e n möchte einen auf den gedanken bringen, dass diese strophen, ihrer benennung entsprechend, für den schluss hinzugedichtet worden seien, dass also die ode in ihrer ersten fassung mit *Naples, thou heart of men* begonnen habe. Wir können das ganze einen palinodischen komplex nennen, insofern gleiche strophische gebilde von pro- resp. epodischen eingerahmt sind. Wenden wir uns zuerst den epoden und antiepoden zu; erstere sind streng genommen als prooden zu bezeichnen (Sh nennt sie bekanntlich *introductory Epodes*), letztere bilden den schluss.

a) Epoden in zwei systemen.

1. Epode α', hiezu gleichen baues antiepode α', ein 22 zeiliges gesätze aus drei teilen: „zwei art'gen stollen“, je fünfzeilig, und einem abgesang v. 11—22, bzw. 137—148.

2. Epode β', hiezu antiepode β'. In den zeilen 25 u. 28, bzw. 151 u. 154 findet sich irreführender binnenreim — präziser gesprochen *rime brisée* (reim der cäsurwörter unter einander); keinem herausgeber scheint derselbe noch aufgefallen zu sein, auch der übersetzer Seybt hat ihn — falls nicht übersehen — doch vernachlässigt. Wir müssen betonen: Sh empfand die genannten verse durchaus nicht als sechshebige schweifreimzeilen, sonst hätte er sich nicht die mühe gegeben, ihren binnenreim so überaus strikte durchzuführen, in diesen epoden β' nicht bloss, sondern ebenso in den ähnlich

gebauten strophen β'. Und hier in diesen strophen β' ist es eben besonders interessant zu beobachten, dass in zeile 75, 99, 124 anscheinend verwaiste endreime stehen (*move, God, shore*): ihre antwortreime liegen in den cäsuren der verse 68, 71 (*of, love*); 93, 96 (*gawd, awed*); 118, 121 (*bower, power*) versteckt.

Eine bedeutsame illustration zu dem vorliegenden problem geben uns Zupitza's mitteilungen über die urschrift der ode.[1]) Die jetzige zeile 71 erstand aus einer unzahl verwickelter korrekturen, die der dichter schliesslich samt und sonders durchstrich, um eine neue, ihn besser befriedigende fassung gegenüber in's reine zu schreiben. Nach dieser lesart lautete der vers:

Before Love's equal throne — Arrayed in wisdom's mail,

ohne im ms. eine weitere korrektur zu erfahren. Der druck weist nun aus, dass diese letzte fassung des ms. noch einmal über den haufen geworfen worden ist, und dies war sicherlich aus keinem anderen grunde geschehen als deshalb, weil sie den vom schema verlangten reim zu *of, move* nicht aufwies. Die gedruckte lesart genügt in dieser beziehung. Der fall legt uns abermals ein beredtes zeugnis ab von Sh's genauigkeit und unverdrossener arbeitslust, wenn es sich um die wahrung eines strophenschemas handelte.

Rechnen wir jeden der besprochenen verse doppelt, so ergibt sich für die gestalt der epode β' ein (statt 29) 31 zeiliges imposantes, aber verwickeltes system.

b) Strophen. Sie zeigen den bau der epoden mit einem verkürzten abgesang.

1. Strophe α' 52—65, hiezu antistrophe α' 77—90 und epantistrophe α' 102—115. Der gegenüber dem entsprechenden glied der epode α' gekürzte abgesang geht auf eine refrainzeile aus und besteht aus 4 versen, das ganze gesätze ist also 14 zeilig.

2. Strophe β' 66—76, hiezu antistrophe β' 91—101 und epantistrophe β' 116—126. Der gegenüber dem entsprechenden glied der epode β' gekürzte abgesang besteht aus 5 versen

[1]) *Archiv* XCIV 19.

und ist etwas freier durchgeführt; die ganze strophe umfasst also 13 (nach der überlieferten druckform 11) zeilen. Interessant ist die beibehaltung des refrains: die schlusszeile C der strophe β' gleicht der schlusszeile F der strophe α', woraus ohne weiteres hervorgeht, dass die reime c der ersteren gleich den reimen f der letzteren sein müssen.

L. Hellas.

Den chorstrophen dieses werkes rühmen Mrs. Sh und Medwin ausnehmenden schwung der phantasie und melodischen versbau nach.[1]) Wohllaut des versbaues vereint mit prächtigem flug der gedanken lässt sich ihnen nicht abstreiten; regelmässigkeit der struktur aber vermissen wir, zumal gegen ende, schmerzlich, und unter den ernsten werken ist es *Hellas* allein, dem dieser mangel anhaftet. Wir hatten jedoch in früheren kapiteln schon gelegenheit zu bemerken, von welch freier prosodie, von welch laxem versbau selbst die *blankverse* dieses dramas sind; wir erinnerten auch daran, dass Sh selbst freimütig eingesteht[2]), dieses werk sei *without much care* geschrieben. Wir lassen eine übersicht sämtlicher chöre folgen, indem wir die regelstreng gebauten gesänge möglichst kurz abfertigen.

1. Die erste grosse reimpartie, v. 1 bis 113 umfassend, begreift mehrere verschiedene systeme in sich.

a) Chor mit solo 1—26, geteilt zwischen den gefangenen griechinnen und der indischen sklavin: strophe der ersteren 1—7 mit gegenstrophe 14—20; schlummerlied der indischen sklavin in zwei 6zeiligen strophen, deren „sanfte weiche rhythmen wie mohnsaft herniederträufeln“[3]), v. 8—13 und 21—26, eine variation des vorigen systems mit gleichen stollen und einem leicht veränderten abgesang.

b) Chor “*Breathe low*” 27—33, eine schöne, melodiöse kehr ohne gegenkehr, ungleicher bewegung, mit dreimal gehobenem refrain nach der formel $\underset{34\,—\,344}{\text{Aabb.AaA.}}$

[1]) zb. bei Woodb III 489, Medwin II 183.

[2]) Brief an die Gisbornes vom 10. april 1822, zb. bei Woodb III 492.

[3]) H. Richter, p. 574.

c) Halbchöre 34—45, drei unter die halbchöre verteilte gleichgebaute quatrains von fallendem rhythmus. Hiezu gehört in merkwürdiger formeller übereinstimmung eine weitere strophe der *Indian* v. 110—113.

d) Grosser chor mesodischen baues "*In the great morning*". Zu der 18 zeiligen gleichmetrischen strophe 46—63 ist die gegenstrophe 76—93 mit auffallender regelmässigkeit durchgeführt. Der ‚flickgesang' 64—75 ist ein auf 12 zeilen zusammengezogenes abbild der strophen, mit beibehaltung ihres ersten stollens.

e) Halbchöre v. 94—109 in frischem rhythmus, vierzeilige strophen aus abwechselnden zwei- und dreihebern, mit durchaus weiblichem reim in den ersteren; zusammen 4 kehren, deren jede unter die halbchöre verteilt ist.

2. Chor "*Worlds on worlds*" v. 197—238, drei gesätze, „die an tiefem gehalt und majestät des verses einen gipfelpunkt Sh'scher lyrik bedeuten"[1]), strophe 197—210; antistrophe 211—224; und epantistrophe 225—238: ein 14 zeiliges ungleichmetrisches gebilde, das in seiner mitte eine regelrechte schweifreimstrophe enthält und bis auf ein einziges versehen tadellos durchgeführt ist.

3. Die grosse chorpartie v. 648—737 zerfällt in verschiedene systeme.

a) Zwei hübsche, gleichgebaute strophen 648—658 u. 660—670, denen eine kurz abgebrochene epode vom gleichen verstypus angehängt ist, 671—675. Auf diese folgt

b) ein 6 zeiliges stück für den *Chorus*, ohne gegenkehr.

c) Alle folgenden halbchorgesänge sind sehr ungleichmässige vierheber fallender bewegung, frei gereimt, meist paarweise, zum teil auch gekreuzt. Die neun schlusszeilen des komplexes lassen sich als zwei gekreuzt reimende quatrains auffassen, deren letzteres um eine zeile erweitert wäre.

4. Die chorpartie des schlusses umfasst die verse 940 bis 1101 und zerfällt in zwei grosse abschnitte, deren letzterer (von 1060 ab), das berühmte finale "*The world's great age*", sieben schöne, gleichgebaute strophen aufweist. Schon Medwin hat uns l. c. darauf aufmerksam gemacht, dass

---

[1]) H. Richter, p. 577.

Byron's *Isles of Greece* [1]) gleiches (richtiger gesagt: sehr ähnliches) metrum aufweisen. [2])

Die erste partie des erwähnten komplexes ist durchaus zwanglos gebaut. Sie wird dreimal, v. 948—951; 967—972; 1016—1022 von den blankversen der aussen ertönenden siegesstimmen unterbrochen. An strenger strophischer gliederung lässt sich nur herausschälen

a) die partie 1008—1015, eine 4zeilige kehr Semich. I mit gegenkehr für Semich. II. Im übrigen klingen sehr schöne und melodische weisen an unser ohr, welche aber meist nur éinmal oder mit einer ganz unregelmässigen gegenstrophe zu hören sind, nämlich

b) die 8zeilige strophe *"Victorious Wrong"*, der die wenigen, also oft wiederkehrenden reime und die wechselnde verslänge grossen reiz verleihen.

c) v. 952—966 birgt den typus einer 15zeiligen strophe in sich, welche 973—987 ähnlich, aber durchaus nicht genau repetiert ist. Die stelle 988—1007 kann hiemit nicht wohl zusammengebracht werden. Bis zu dem besprochenen schlusschor treffen wir sodann weitere freie verspartien an, die unter sich in keinem organischen zusammenhang stehen.

Es ist auffällig, dass die ersten chöre des werkes peinlich regelrecht, die letzten ungenau gebaut sind: der dichter eilte zu ende und machte sich's mit dem strengen strophischen gleichbau leicht.[3])

M. Oedipus.

Auch dieses werk ist, wie aus seinem inhalt geschlossen werden kann, ohne ernstliche sorgfalt abgefasst; es lässt sich also kaum erwarten, dass die strophischen partien desselben mit besonderer regelmässigkeit durchgeführt sind.

---

[1]) Das lied des griechischen sängers im *Don Juan* III.

[2]) Helene Richter bringt p. 574 den gleichen hinweis, mit einer phrase, welche glauben macht, es wäre die entdeckung aus eigenem geschöpft („*Nicht betont wurde bisher der einfluss*, den das lied . . zweifellos auf Hellas ausgeübt hat"). Man braucht kein Onkel Nolte zu sein, um ein derartiges vorgehen kopfschüttelnd zu missbilligen.

[3]) Vgl. unsere bemerkung zu *L&C*, p. 135[3].

1. Erster chor, zwei verschiedene strophensysteme mit je einer gegenstrophe umfassend. Die strophe α' v. 30—35 ist ein 6 zeiliger schweifreimtypus, mit ungenauer antistrophe 49—54, während zu strophe β' v. 37—48 die antistrophe 55—66 regelrecht gebaut ist.

2. Die verse 113—116 bringen den auch zum motto verwendeten und später wiederkehrenden orakelspruch, der nach der formel $\frac{abba}{5\,\text{—}}$ gebaut ist.

3. Die soli der Bremse sind in regelrechte gebilde gefasst; es sind zwei strophen mit zugehörigen antistrophen: kehr α' 220—229, dazu gegenkehr 240—250, ein 13 zeiliges (fälschlich mit binnenreimen gedrucktes) gesätze aus zwei- und dreihebern; kehr β' 230—239 mit ihrer gegenkehr 251—260, ein 9 zeiliger typus, dem der refrainvers der strophen α' angehängt ist.

4. Den freigebauten strophen des Blutegels und der Ratte samt dem folgenden liegt ein typus $\frac{aabb}{2244}$ steigend-ungleicher bewegung zu grunde.

5. Die chöre II 1, 115—156 setzen sich zusammen aus

a) einem sechszeiligen schema α', welches dreimal auftritt: 115—120; 125—130 (hier mit modifiziertem abgesang); und 137—142.

b) einer *Elegiac Stanza* β' zweimal, 121—124 und 143—146.

c) Dazu begegnet eine schweifreimstrophe aus fünfhebern 131—136. Das reststück mit binnenreimen 147—152 ist dem obigen sechszeilertypus verwandt. Der schon erwähnte orakelspruch beschliesst den chor.

6. Der priesterchor zu beginn der 2. scene [des II. aktes] hat die hauptform einer 19 zeiligen strophe, deren genau entsprechende gegenstrophe viel später, 84—102, der *Liberty* in den mund gelegt ist.

7. Der schweinechor 42—60 besteht aus einer 10 zeiligen strophe, deren bau in einer antistrophe nur ungenau wiederholt wird, insofern deren erster stollen mit einer weiteren reimzeile und zwei neuen reimpaaren ausgestattet ist.

8. Der jagdchor des schlusses 130—139 repräsentiert die form einer fünfzeiligen strophe $\frac{aab\text{-}b\text{-}a}{2\,\text{———}}$, welche zweimal auftritt.

N. Prometheus.

Der forscher sieht seine auf sichtung der manchmal etwas verwirrten gebilde verwendete mühe vollauf belohnt, so oft es ihm gelingt, aus einer mehr oder minder verwahrlosten form ein regelrecht gebautes thema herauszuschälen.

1. Naturstimmen "*Thrice three hundred*" v. 74—106. Die vierzeilige strophe tritt im ganzen 8 mal auf: zuerst für jede der vier stimmen mit gekreuzter, sodann viermal mit gepaarter reimfolge. Die zeilen 94 und 95 sind im druck zu sondern. Die 4. strophe (der stimmen aus dem wirbelwind) ist eine schwellstrophe.

2. System der Oceanidenstrophen v. 222—239, zusammenzunehmen mit 314—337. Allen hier auftretenden, von wohlklang erfüllten versen liegt ein typus zu grunde, der aus einem vierzeiligen, kreuzweise reimenden stollen aus vierhebern und einem melodischen abgesang kleinerer verse $\underset{2\,2}{dd}$[1] $\underset{3}{c}$ zusammengesetzt ist, also der formel $\underset{4}{abab}, \underset{2\,2\,3}{ddc}$ entspricht. Dieses gebilde finden wir bereits in dem mehrfach erwähnten schlummerlied aus dem *Sommernachtstraum*; als verbale anlehnung kann bezeichnet werden:

Never harm	*May it be*
Nor spell nor charm	*No ill to thee,*
Come our lovely lady nigh	*O thou of many wounds!*

Dass auch das verhältnis in scene und person ein ähnliches ist, möge beachtet werden: hier wie dort wachen dienende wesen über das wohl des gebietenden.

In der erwähnten einfachen gestalt tritt das system hier allerdings nie auf, sondern

a) in der strophe α' 222—230 und zugehörigen gegenstrophe 231—239 mit erweiterung des stollens durch einen vers $\underset{3}{c}$ (226: *A Shape, a throng of sounds*, bz. 235: *A sceptre of pale gold*) und erweiterung des abgesangs durch ein reimendes vierheberpaar, sodass sich also als I. variation des grund-

[1]) Diese zwei verschen sind in der überlieferung zu éinem binnenreimenden vierheber zusammengezogen. Vgl. unsere nächste anmerkung.

systems eine hübsche, zehnzeilige, metabolische strophe des baues $\underset{4\text{——}}{\text{abab}}, \underset{3}{\text{c}}, \underset{223}{\text{ddc}}, \underset{44}{\text{ee}}$[1]) ergibt.

b) In der strophe β′ "*Fear not*" 314—325 und zugehörigen gegenstrophe 326—337 ist der stollen verdoppelt und der so gewonnene zweite stollen als schwellstrophe mit einem zusatzvers ausgestattet; der abgesang (in der gegenstrophe durchaus reimend) endigt mit einem auf c gereimten[2]) fünfheber. Unsere II. variation entspricht also der formel $\underset{4\text{————————}2}{\text{abab; cdc}\gamma\text{d}}; \underset{223}{\text{eee}}, \underset{5}{\text{c}}.$ Die fünfte zeile der gegenkehr ist durch binnenreim (*loud : crowd*) ausgeschmückt, in diesem einen falle ganz offenbar zum zweck intensiver lautmalerei.

3. Der fluch 262—313 besteht aus zehnzeiligen gesätzen von mächtigem, der spenserstanze nachgebildetem bau. V. Scudder illustriert[3]) den effekt dieses metrums sehr gut

---

[1]) Schon Zupitza hat gelegentlich seiner besprechung der H. Richter'schen *Prom*-übertragung — im *Archiv* CIII 331 — tadelnd hervorzuheben gehabt, dass die übersetzerin sich weit mehr abweichungen vom originalversmass gestattete als sie angibt (2 fälle). Er weist insbesondere auf die binnenreime dieser strophen hin, welche H. Richter ganz und gar übersah: abermals ein lehrreicher beleg für die verhängnisvolle wirkung der alten schreibweise, und für uns ein schönes zeugnis, dass der grosse forscher die hohe bedeutung jener binnenreime erkannte und darum letztere auch in der übertragung respektiert wissen wollte. — Aber im strophenschema selber, wie viele willkürliche änderungen der übersetzerin! So sind die verse der Ione und Panthea durch ein gleichmetrisches viertaktiges system wiedergegeben, wodurch die abwechslung der Sh'schen strophe, namentlich die pracht des abgesangs, verloren ging. In diesem fall ist sogar die notwendigkeit einer änderung zu leugnen: sie verführte die nachdichterin mitunter zur einsetzung von nichtssagenden flickwörtern wie in *So allzeit wachen und so ihn pflegen*, oder — was noch schlimmer ist — von verkehrten beiwörtern wie in *Ein bild, ein schwall von süssen klängen.* Zupitza's referat ist unbeendigt geblieben. Vom metrischen standpunkt aus müssen wir es entschieden missbilligen, dass eine übertragung, die in den einfachsten punkten von der originalform abweicht (zahlreiche andere beispiele werden noch beigebracht werden), sich auf dem titelblatt „in den versmassen des originals“ verabfasst nennt.

[2]) Dass dieser vers zum ganzen gehört und durch reim mit demselben verbunden ist, hat die übersetzerin übersehen: sie gibt an seiner statt zweimal einen selbständigen blankvers.

[3]) In ihrem mehrfach angezogenen artikel.

mit den worten: “As the pain of the whole world presses upon the spirit of Prometheus, the music deepens in grandeur and solemnity. The grievous terror of the visions beheld by the Titan is subdued by the weird melody which ebbs and flows with the theme”. Die letzte der fünf strophen ist unter mehrere sprecher verteilt, ohne dass dadurch die regelmässigkeit des schemas im geringsten gestört wäre.[1])

4. Einen mächtigen komplex umfasst der Chor der Furien, dessen sichtung etwas schwierig, aber lohnend ist. Es bieten sich zwei sehr lange, in den versen 521—524 durch dialog unterbrochene strophensysteme dar, deren antistrophen 539—577 im allgemeinen recht genau gebaut sind.

a) strophe α', bestehend aus zwei stollen und einem abgesang. Der erste stollen 495—503 ist siebenzeilig mit eingestreutem dreihebigem kehrreim *Come, come, come,* das wilde einherstürmen der furien mit seiner anapästischen bewegung nicht übel charakterisierend. Die formel seines baues lautet $\underset{\substack{4\\ \frown\\ a\ a\\ 2\ 2}}{a}\ \underset{4}{a}\ \underset{3}{(R)}\ \underset{4}{a},\ \underline{bbcc}\ \underset{3}{(R)}$. Der zweite stollen 504—516 ist dreizehnzeilig und von ruhiger bewegung, sein bau: $\underset{4\text{———}2}{dde\text{-}f\text{-}e\text{-}f\text{-}gghghik}$. Der abgesang 517—520 weist drei verse vom rhythmus des ersten stollens auf, die durch den obigen refrainvers eingeleitet werden: $\underset{34\text{—}}{Rikk}$. Von dieser kehr α' unterscheidet sich die gegenkehr α' in zwei unwesentlichen punkten: der refrainvers fehlt im ersten stollen (im abgesang erscheint er als dreifaches *Joy!*), während der zweite stollen infolge eines gegen schluss auftretenden reimversehens 14zeilig geworden ist; im übrigen ist diese überaus schwierige gegenstrophe α' von tadelloser struktur. Es entsprechen der strophe, als erster stollen die verse 539—545; als zweiter 546—559; als abgesang 560 bis 563.

b) strophe β' “*Your call was*” v. 525—538, vom bau

---

[1]) Auch diese einfache beobachtung ist H. Richter entgangen: sie gibt, wie schon Zupitza (ebda p. 332) gerügt hat, beim beginn der redeteilung vier blankverse, um dann — beim klageruf der erde — mit einem verstümmelten strophischen gebilde weiterzufahren.

$\underset{4\text{——————}2\;5}{\text{aaab⌣b⌣ccdd,eeed,e}}$ enthält ein gebilde [1]), das in den stollen der α'-strophe verwandt ist; die reimordnung jedoch geht im abgesang ganz andre wege. Die zugehörige antistrophe β' ist regelmässig gebaut, sie umfasst die verse 564—577.

5. Von dem wundervollen effekt der einführung des reimes inmitten der blankverse v. 664 ist oben gesprochen worden. [2]) Die folgenden sänge der geister des menschlichen gemütes v. 672—800 sind durch (meist gereimten) dialog unterbrochen 692—693, 752—762 und ebenso abgeschlossen 801—806.

a) Chorus (proode), 20zeilige strophe 672—691, paarweise und gekreuzt reimend. Die den schluss des ganzen bildende gegenstrophe (epode) 780—800 ist in der reimordnung etwas freier.

b) Zwei systeme, unter sechs *spirits* verteilt:

α) στροφη α' (Erster geist, 694—707), ein 15zeiliges gebilde aus drei reimenden terzinen und einem abgesang, dessen anfangszeile aus zwei reimenden zweihebern zusammengesetzt ist. [3]) Diese kehr hat drei gegenkehren, nämlich eine genaue wiederholung in den worten des Dritten geistes 723—736 und zwei weitere antwortstrophen, die einen überschüssigen endvers φ (mit f reimend) aufweisen, also 16zeilig sind, in den sängen des Zweiten (708—722) und Vierten (737—751) geistes.

β) στροφη β' (Fünfter geist, 763—771) weist grundverschiedene bewegung und an sich betrachtet einen recht seltsamen bau auf: jede ihrer neun zeilen ist siebentaktig; es sind nämlich ausgeschriebene, durchaus hyperkatalektische septenare [4]) nach der formel $\underset{7\text{——————————}}{\text{a⌣b⌣a⌣b⌣,c⌣d⌣c⌣d⌣d⌣}}$. Die antistrophe

[1]) Gar nicht übel hat Woodb IV 94 in dem fragment *Incantation* (beginnend *When a lover clasps his fairest*) eine skizze zu diesem furiengesang erkannt; das metrum gibt ihm vollkommen recht.

[2]) p. 92 u. abh.

[3]) Die übersetzerin hat den binnenreim auch hier übersehen, oder zum wenigsten nicht wiedergegeben.

[4]) In H. Richter's übertragung sind billiger weise 7 takte aneinander geschweisst: es geht also bei ihr leider verloren, was bei Sh die überlangen verse allein geniessbar, ja angenehm macht die so deutliche zergliederung des septenars in 4 + 3 takte.

des Sechsten geistes 772—779 weicht in unwesentlichen punkten ab.

6. Der II. akt ist mit zahlreicheren strophenformen ausgeschmückt, die auch an regelmässigkeit des ausbaues diejenigen des I. akts übertreffen. Zunächst haben wir von den strophen der *Echolockung* zu sprechen, v. 166—206. Auf den musikalischen wohlklang dieser zarten echoliedchen[1]) haben schon mehrere feinfühlige kritiker hingewiesen, und ich glaube nichts besseres thun zu können, als V. Scudder's begeisterte illustration derselben hier zu zitieren: "The most exquisite instance of (this) fairy-like use of the lyrical interlude is in that first scene . . . where all nature, becoming vocal with spirit voices, whispers and sings its quickening message. These tiny lyrics can be compared to nothing but the Ariel songs in The Tempest. They have the same light trochaic movement, sacred in Shakespeare and Sh to fairy suggestion; they have the same dainty and elusive grace. Perhaps the singing of the wind in pine branches, and the lovely inarticulate rise and fall of the sounds in nature in a spring morning, ring through the songs of Sh's echoes even more sweetly than through the songs of Shakespeare's tricksy spirit". Das system dieses ‚geister-meisterstücks'[2]) setzt sich zusammen aus

a) einem ersten, 5zeiligen stollen 166—170 $\frac{ababR}{2\qquad}$. Dieser erste, ausserhalb des reimschemas stehende refrainruf lautet *Child of Ocean!* In der gegenstrophe entsprechen diesem stollen die verse 190—194 "*In the world*".

b) einem zweiten stollen 173—176 $\frac{C^1\text{-}d\text{-}C^2\text{-}d\text{-}}{2\qquad}$, wobei mit C^1 der zweite refrain *Oh, follow, follow!* und mit C^2 die stets mit den gleichen wörtern wiederkehrende reimzeile *Through the caverns hollow* bezeichnet sein soll. In der gegenstrophe ist dieser zweite stollen ausgefallen. Ein componist, der diese

---

[1]) Rossetti (in einem vortrag über *Prom.*, *ShSocPubl.* I p. 153) bemängelt die benennung dieser geisterstimmen als *Echoes*.

[2]) „*Und nun erkennt ein geister-meisterstück!*
So wie sie wandeln, machen sie musik.
Aus luftigen tönen quillt ein weissnichtwie,
Indem sie zieh'n, wird alles melodie" etc.

Goethe's *Faust* II Rittersaal.

prachtvollen chöre vertonen wollte, würde ihn schon aus gründen der symmetrie[1]) und des effektes bei v. 196 wieder einsetzen.

c) einem längeren abgesang,

„den stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eignen reim' und tönen reich", [2])

die verse 177—187, und gleichen baues in der gegenstrophe 196—206 umfassend, nach der formel $\underset{2}{C^1}\sim\underset{2}{C^2}\sim;\ \underset{4\text{———}2}{\text{eeffgghhR}}$. Die echosänge sind vom blankversdialog unterbrochen zeile 171 f.; 188 f.; 195 und gefolgt 207 f.

7. Den Geisterchören der 2. scene [des II. aktes] gibt Todhunter kein geringeres prädikat als *most ethereal verse*.[3]) Es sind drei strophen, dergestalt unter zwei halbchöre verteilt, dass halbchor I eine *στροφη α'* und *ἀντιστροφη α'* singt, der halbchor II dagegen nur eine *στροφη β'* — eine unsymmetrische anordnung, welche unsrem Sh so gar nicht gleich sieht! Ich bin geneigt, auf irgend einer seite ein versehen anzunehmen, sei es, dass eine *ἀντιστροφη β'* verloren gegangen ist oder dass der gegenstrophe *α'* die überschrift *Chorus* gebührte, sodass str. *β'* als interludium (*μεσῳδος*) anzusehen wäre. Der bau der strophen selbst ist überaus durchsichtig. Die *β'*-strophe stellt mit ihren 17 zeilen eine kürzere variation der 23zeiligen *α'* strophen dar.

8. Wir kommen zu dem ‚gewaltigen geisterlied' [4]) II 3, 54—98, welches eine spätere einlage darstellt. Es ist von regelmässigem bau und setzt sich aus fünf 9zeiligen strophen zusammen, deren *d*-reim, wie oben berührt,[5]) als *korn* durch alle gesätze gereimt ist, während der refrain R *Down, down!* am schluss des ganzen sich durch d hat verdrängen lassen.

---

[1]) Ein moment, das auch bei entscheidung der frage ein wort mitzusprechen hat, ob strenge durchführung des gleichen strophensystems so durchaus erforderlich und in gewissen fällen sogar durch emendationen herzustellen sei.

[2]) Rich. Wagner's *Meistersinger* III.

[3]) p. 157. Vgl. auch Rossetti, l. c., p. 153.

[4]) So Schick, *Archiv* CIII 315.

[5]) p. 138 u. abh.

Beiläufig sei bemerkt, dass Rossetti just die letzten takte dieses sanges wenig gelungen findet.[1] Schmückender binnenreim fällt uns mehrfach in zeile 1 auf, am deutlichsten in strophe 2, aber auch hinreichend deutlich in 1 (wiederholung der phrase); in 4 (wiederholung des wurzelworts); in 5 (angleichung der konstruktion).

9. Einen merkwürdigen scenischen übergang — vergleichbar der kühnen offenen bühnenwandlung in Wagner's *Parsifal* — bildet jene von drei lyrischen strophen des *Spirit of the Hour* [2] begleitete fahrt. Die bewegung dieser verse ist die der feurigen renner, die ‚des wünschens hochglühende hast trinken': die anapästische. Auffälliger weise fehlt dem dritten bar der refrain $^{R}_{3}$, der die beiden ersten ziert.

10. Die Stimme aus der Luft[3] II 5, 48—71 singt in vier regelmässig gebauten strophen, die — eine seltenheit bei Sh — durchaus weiblichen reim aufweisen. „Einfach wie ein strahl weissen sonnenlichts" nennt V. Scudder diese verse.

11. Asia's weltberühmter sang *My soul is an enchanted boat* ist in 3 strophen gegossen, „ein wundervolles ganzes von fein durchwobenen harmonien".[4] Die urschrift weist aus, dass das vorliegende lied kein allererster entwurf war, sondern zweiter hand eingefügt wurde: also ebenfalls ein *sublime after-thought!* Ich möchte als gewiss hinstellen, dass in diesem sang nur ein früherer faden weiter gesponnen wurde: das an Claire *(Constantia)* gerichtete fragment *My spirit like a charmèd bark doth swim* (von den herausgebern[5] *To One Singing* betitelt). Wie sich Asia's lied nunmehr

---

[1] l. c., p. 154: "But the fact is that the close of this spirit-song is not a good example of Sh's lyrical power, whether in diction or in music."

[2] Auch an diesem lied übt Rossetti herbe kritik und nennt es p. 155 *the poorest snatch of song* im *Prom*.

[3] Nach einigen wäre hier an *Prom's* stimme zu denken, nach andern wie Rossetti (p. 156) an irgend einen geist, der entzückt in die von Asia ausströmende atmosphäre der liebe und schönheit hineingerissen ist.

[4] So V. Scudder a. a. o.

[5] von Forman III 394, bei Woodb IV 102.

darstellt, weist sein 13zeiliges gefüge zunächst einen regelrechten schweifreimstollen auf, dann einen abgesang, der sich in eine fülle von wohlklang auflöst.

12. Während im III. akt ausschliesslich der *blank verse* herrscht — ein bl.v. von manchmal hellenischer schöne und majestät —, bringt uns der IV. „ein gewaltiges finale, ein musikalisches kunstwerk im hinblicke auf rhythmus und klangzauber", „ein durcheinanderschwirren von chören und hymnen in abstrakter schönheit von höchstem lyrischem schwung".[1]) Es ist vollkommen richtig, wenn H. Richter ebenda weiter bemerkt: „Nirgends hat Sh seine unvergleichliche meisterschaft in der handhabung des rhythmus glänzender geoffenbart als in diesem vierten akte des *Prom.* Der vers ist seine natürliche sprache, die mannigfaltigkeit der metren die er verwendet, setzt in erstaunen."

Die eigenartig schöne choralartige eröffnung durch die Geisterstimmen rühmt bes. Todhunter p. 179. Ihre metrische form ist eine achtzeilige strophe, welche im ganzen dreimal, v. 1—8; 40—47; u. 48—55 in regelrechter struktur auftritt.

13. Mit dem Chor der vergangenen Stunden hebt z. 9 eine neue weise an, die sich im folgenden in den partien 9—39; 83—88; 93—128; 135—158, verschiedenen sprechern und chören zugeteilt, mit nur unwesentlichen modifikationen vernehmen lässt. Als grundliegender typus ist ein triplet $^{aaa}_{224}$ zu erkennen, welches durch konsequent angewandten binnenreim aus einem kurzzeiligen reimpaar entstanden ist, in der überlieferten anordnung aber die gestalt der schweifreimstrophe nachahmt.

a) Der chor der vergangenen stunden 9—29 weist sieben solcher triplets auf, deren letztes eine schwellstrophe [2]) ist.

[1]) H. Richter in ihrer biographie p. 426, vgl. auch V. Scudder a. a. o.

[2]) Neuerdings wurde bemerkt (*Archiv* CII 308), dass das ms. die die schwellstrophe veranlassenden verse 27—29 als späteres einschiebsel aufführt. Der fall ist für viele typisch: recht oft sind unregelmässigkeiten im strophenbau durch spätere einlagen hervorgerufen worden, zu denen sich der revidierende dichter auf kosten der form um des in-



b) Im dialog der Ione und Panthea 30—39 sind die vorigen triplets noch merkwürdig zusammengezogen, indem sie (was die überlieferte form freilich nicht erkennen lässt) in anapästischem rhythmus das schema $\frac{aaa}{112(3)}$, hie und da durch einen zusatzvers $\frac{b}{2}$ erweitert, aufweisen.

c) Im chor der geister der menschenseele ist der urtypus wieder regelrecht durchgeführt v. 83—88; 93—128 u. 135—158.

14. Eine neue form bringen die halbchöre der Zukunftsstunden. Ihr system, der formel $\frac{abab}{4}$ entsprechend, wiederholt sich 10 mal. Es gehören nämlich hieher die partien 57—80 "*The voice of the Spirits*"; 89—92 "*Whence come ye*" (hier paarweise reimend); 129—134 "*Then weave the web*" (schwellstrophe, erweitert durch ein reimpaar); 159—162 "*Break the dance*"; 175—179 ebenso (schluss- und, vielleicht deswegen, schwellstrophe, durch parasitisches α an vierter stelle erweitert).

15. Eine weitere strophe, welche von 163 bis 174 vier mal ertönt, bietet eine feine verschmelzung der beiden vorangehenden formen dar, insofern sie die reimordnung der strophen 13) und den rhythmus der strophen 14) aufweist.

16. Ein mächtiges strophenensemble von nicht weniger als 184 zeilen (319—502), das Duett der Erde und des Mondes, ist in seiner struktur unschwer zu übersehen. Deutlich heben sich kurze reimpaare fallender bewegung 457—484 von strophischen gliederungen ab. Letztere sind, wie männiglich bekannt, der erde und der mondscheibe dergestalt abwechselnd zugeteilt, dass die erstere sich in imposanteren, volleren klängen hören lässt, der mond wie aus der ferne, in zarteren harmonien. Technisch ausgedrückt: die mondverse stellen verkürzungen der erdverse dar.[1]) Der gemeinsame typus ist der schweifreim aabccb mit 5- und

haltes willen veranlasst sah, während er im ersten entwurf die wahrung der erwählten form nicht aus dem auge verloren hatte!

[1]) V. Scudder: "The music of the Earth is grave, rich, full, exultant; the Moon answers as from afar, with a tender and wistful cadence, — the same as that of the Earth, only shortened by a foot, and hence transfigured in effect"; s. auch Rossetti l. c., p. 169.

6 mal gehobenen versen für die erde, 4- und 5 mal gehobenen für den mond; als besonderes merkmal enthalten die mondstrophen noch einen schmachtenden zweiheber $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{2}$ als abgesang. Die weise der erde erklingt 17 mal, nämlich 319—324; 332—355; 370—423; 431—436; 444—449; 495—502 (an letzterer stelle haben wir urechten schweifreimtypus, insofern als die verse b nur dreihebig sind; diese ganze strophe ist aber durch α und γ zu dem schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{aa\alpha b}{5-3}, \genfrac{}{}{0pt}{}{cc\gamma b}{5-3}$ erweitert).[1] Die weise der mondscheibe erklingt 7 mal, nämlich 325—331; 356—369; 424—430; 437—443; 450—456; 485—490. Die letztgenannte strophe liegt etwas versteckt und ist rhythmisch offenbar von ihrer trochäischen umgebung beeinflusst (überhaupt bemerken wir in den mondstrophen gern fehlen des auftaktes). Wenn wir sie als beabsichtigte fortführung des gleichen systems hieher zählen, so glauben wir durch die erhaltene skizze der stelle[2]) dazu berechtigt zu sein. Diese skizze enthält nämlich ein paar solcher mondstrophen, deren erste aber auf einen abgesang $\genfrac{}{}{0pt}{}{de}{32}$ (anstatt $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{2}$) ausgeht, während die letztere nicht ganz vollendet ist.

Hiemit sind wir an jener stelle angelangt, die herausgebern und erklärern von jeher eine *crux* gewesen ist. Es erhebt sich nämlich die frage, ob die verse 493 f.

And the weak day weeps
That it should be so

der erde rechtmässig zugehören oder dem monde zuzuteilen sind. Das historische dieser unerquicklichen streitfrage glaube ich nicht wiederholen zu müssen. Es ist dem adepten ja unvergesslich, wie der wackere rufer im streit Swinburne s. z. die richtigkeit der überlieferten lesart mit begeisterten dithyramben verfochten[3]), kurz darauf aber die entgegengesetzte meinung dithyrambisch verteidigt hat.[4]) Rossetti's konjektur scheint neuerdings durch den ausweis des ms. bekräftigt worden zu sein, welches nämlich die überschrift *The Earth* über der zeile *O gentle Moon* ... (495) trägt. Dieses zeugnis ist aber hinfällig, da im ms. das

---

[1]) H. Richter trennt sie in zwei selbständige gesätze.

[2]) zb. bei Woodb III 422.

[3]) *Ess. & Stud.*, p. 200.

[4]) p. 201.

ganze die streitfrage veranlassende einschiebsel fehlt. Nun wage ich auf grund der dem metriker zu gebote stehenden *tests* einen neuen faktor beizubringen, der vielleicht auch hier zur gewinnung eines sicheren endergebnisses mithelfen wird.

Wir hatten festgestellt, dass der entwurf der stelle aus einem strophenpaar vom typus der mondweise besteht. Nur die erste dieser beiden strophen ist in den *Prom* aufgenommen worden; dieselbe endigte aber wie erwähnt auf einen ungewöhnlichen abgesang $\frac{de}{32}$, also mit neuen reimen. Sh konnte unmöglich mit zwei waisen schliessen; er fügte also diesen zwei zeilchen eine antwort $\frac{de}{30}$ an und gab dieselbe — gewiss nicht dem mond, dessen strophenbild durch solch übergrossen abgesang verunstaltet worden wäre, sondern der erde, in dem sinne wie Swinburne (ersten entschlusses) und Forman nahegelegt haben, als eine art echo, das die erde zurücktönt. Die schwache seite von Rossetti's konjektur liegt also darin, dass er meinte, jene kurzzeilchen seien „an die stelle der ausgeschiedenen sechs fragmentzeilen", also gleichsam zu deren ersatz, eingerückt worden. Nein, lediglich reimtechnische gründe waren hiefür massgebend.

17. Akt und drama schliessen mit einem brausenden orgel-postludium. Zunächst begegnen uns 519—553 sieben strophen von je 5 zeilen für die grosse antiphonie zwischen Demogorgon und dem chor, "a wondrous chorus of summons and response, in long waves of reverberation".[1] Endlich haben wir

18. v. 554—579 den Weihespruch in den achtzeiligen schlussstrophen, "three stanzas of superbly majestic and sonorous verse".[2] Der letzten stanze ist noch ein vers $\frac{\delta}{6}$ angereiht.[3] Die ruhige würde und der ernst dieser zeilen, sagt V. Scudder, bilden einen prächtigen abschluss für ein werk, dessen musikalische gebilde wohl einmal regellos und fantastisch erschienen, die aber jederzeit, selbst in ihrem leidenschaftlichsten schwung, den gesetzen vollkommener schönheit huldigten.

---

[1]) Rossetti, p. 170.
[2]) ebda 172.
[3]) Vgl. p. 149 u. abh.

III. Bedeutendere Strophenformen.

1. Das Reimpaar.

Lediglich aus praktischen gründen[1]) reihen wir das reimpaar — das kurzzeilige, wie das heroische — unter die strophenformen.

a) Das kurze reimpaar $(^{aa}_{44})$.

Sh wählte es schon für einige seiner frühesten versversuche, wobei er sich allerdings die freiheit gestattete, die paarende reimfolge ab und zu durch die gekreuzte zu ersetzen. Das schöne gedicht *Retrospect* tritt im gewande dieser versform auf; der lieblichen epyllie *R&H* und teilen des *WandJew* liegt sie zu grunde, wenngleich in beiden die reimordnung meist noch freier ist.

Mit fallender bewegung verbunden liebt unser dichter das kurze reimpaar für melancholische naturbetrachtungen und träumereien (vgl. *Retrospect*, *LEug*, *LLerici*) oder für tageseingebungen von der art der *Invit*, *Guitar*.

b) Die *heroic couplets* $(^{aa}_{55})$

erscheinen bei Sh — wie bei Keats — sehr häufig für grössere dichtungen verwendet, so in partien von *R&H*, in dem (in vieler beziehung verwandten) *J&M*, dann im *LettGisb* und in allen nach meiner ansicht mit diesem brief genetisch verknüpften[2]) werken, nämlich *EpipsStud*, *Epips* und *Fiordisp*, endlich auch *Ginevra*.

Zu strophischen gebilden aneinander gefügt, begegnen wir dem reimpaar in mehreren — im ganzen nicht sehr häufigen — fällen, nämlich:

a) als vierzeilige strophe $^{aabb}_{4___}$ (nirgends metabolisch), meist mit gleichmässig fallender bewegung, in den volkstümlichen gedichten *MenEngl*, *MaskAn*, u. a.;[3]) aber auch mit ana-

---

[1]) Vgl. p. 146[4] u. abh.

[2]) Vgl. des verfassers ‚*Studien zu Sh's Epips*' in *Engl. Stud.* XXVIII, p. 372.

[3]) Sämtliche details bringt der vierte abschnitt dieses kapitels.

pästischer bewegung in mehreren frühzeitigen gedichten aus *PC.* sowie in der *SensPlant.*

b) in der erweiterten fünfzeiligen strophe aabbb, welche dreimal verwendet worden ist;

c) es finden sich auch sechs-, siebenzeilige bildungen *(SongTasso),* achtzeilige *(L'Far'* lied aus *Cenci),* sowie freiere varietäten.

2. Die 'Terza Rima'.

Als bedeutendstes dreizeiliges system gilt die italienische terzine. Auch sie ist keine eigentliche strophe, so wenig wie das reimpaar: andernfalls müssten wir dieser strophe ganz besondere privilegien zuerkennen, ausser dem des fortlaufenden reims vor allem dasjenige eines fortlaufenden enjambements.[1]) Die t[erza] r[ima] ist nur als ein reimschema anzusehen, das die zur verwendung kommenden reime an eine strenge folge bindet; ein nach solchem schema gearbeitetes (besser gesagt: in solches schema gezwängtes) gedicht sollte mithin zusammenhängend, ohne strophische gliederung, nur im interesse der leichteren übersicht mit ausrückung jedes tripletanfangs, gedruckt werden — wie es in richtiger erkenntnis der verhältnisse Todhunter in seinen citaten, der Danteübersetzer Streckfuss u. a. thun.[2])

Der ästhetische wert der t. r. sei hier nicht erörtert. Schipper's lobende bemerkung, dieselbe eigne sich mangels eines festgeschlossenen baues vorzugsweise für die epische dichtung[3]), drückt das gerade gegenteil meiner überzeugung aus.

Sh ist meister in der t. r.[4]) Symonds preist ihn sogar als den einzigen dichter Englands, der dieses dem englischen geist widerstrebende schwierigste aller metren erfolgreich

---

[1]) Vgl. p. 60 u. abh.
[2]) Vgl. dagegen Form IV, p. XVII.
[3]) S 896.
[4]) Todhunter p. 89.

hantiert habe.[1]) Sehr interessant ist Medwin's bericht [2]), dass schon für das epos *L&C* die form von Dante's unsterblichem epos ausersehen gewesen sei. Im *PAthan* wendet sie dann Sh zum erstenmal mit glück an. Weitere gedichte und fragmente aus allen lebensperioden legen beredtes zeugnis davon ab, dass Sh diese ‚strophe' jederzeit lieb war; dass also Medwin's behauptung, sein dichterfreund habe kurz nach *PAthan* dieses metrum „als zu eintönig und gekünstelt" beiseite gesetzt, [3]) den thatsachen nicht stand hält. Wir finden nämlich die terzine wieder in *W&N*, [*OWWind*], *TowFam, Matilda* (übersetzung aus Dante, deren wert nach Todhunter nicht zum wenigsten darin besteht, dass die schwierigkeiten des metrums so glänzend überwunden sind) [4]), *Laurel* [5]) und vor allem im *Triumph of Life*, dem krönenden endwerk seines lebens, dessen versen eine besonders kräftige diktion und erhabener schwung nachzurühmen ist.[6])

Es verdient noch erwähnt zu werden, dass Sh die terzinenfolge selbst in das sonett überträgt, wovon noch zu sprechen sein wird.

3. Die 'Elegiac Stanza'.

Für die aus fünftaktigen versen mit gekreuzter reimfolge gebildete sog. *Elegiac Stanza* ($\frac{abab}{5}$) [7]) hat Sh durchaus keine vorliebe bekundet, wiewohl ihm die form aus berühmten mustern vertraut sein musste. Sie tritt nur in wenigen liedern und chorgesängen auf.

---

[1]) In seiner Sh-biographie p. 171, ohne angabe der quelle reproduziert bei H. Richter p. 610.

[2]) I 304.

[3]) ebenda.

[4]) p. 209.

[5]) einem 13zeiligen bruchstück, aus dem vielleicht ein sonett werden sollte; oder war es bestimmt, dem *Triumph* einverleibt zu werden?

[6]) Todhunter, *Notes on the Tr. o. L.*, ShSocPubl. I p. 74, während Symonds l. c., p. 70 hinweist auf "the sonorous march and sultry splendour of the t. r. stanzas, bearing on their tide of song those multitudes of form."

[7]) Vgl. hierüber S 482.

4. Die Balladenstrophe ('Common Metre').

Die bekannte septenarische balladenstrophe $^{abcb}_{4343}$ hat, wie erwähnt, bei unserem dichter nur in der musikalischeren nebenform mit zwei reimen ($^{abab}_{4343}$) anklang gefunden. Über die beziehungen Sh's zu Southey's und Coleridge's balladen haben wir vorne einiges gesagt. Sh hat die strophe, wie man nach Dowden's kärglichem bericht annehmen darf, in der (noch nicht veröffentlichten) sehr frühen ballade *YPRichards* verwendet, ferner, mit ungleichmässiger bewegung, in *EdmEve* etc.

In den späteren perioden muss sie meist für lyrische nippsachen dienen (*I fear*, *Recoll* usw.).

Metabolische variationen des gleichen typus durch veränderte hebungszahl sind nicht selten, so findet sich die reihe 4443 in einigen lyrischen kleinigkeiten (*FadViol* und *GoodNight* [1]), und mit vorausgehendem septenar in der liedskizze *Charles* 5.

Die heterogene strophe aus vierhebern wird bei Sh in gleicher funktion wie die echte balladenstrophe zu kleinen erzählenden gedichten, aber auch zu lyrischen ergüssen benützt, so bereits in mehreren der *StIrvyne*- und *VC*-gedichte. Durch verwendung ungleichmässig steigender (anapästischer) bewegung erzielt dieses gesätze eine ganz andere wirkung. Nach Dowden's vermutung [2]) hätte Sh diese weise Campbell's *On the green banks of Shannon* abgelauscht. Wiederum sind es die frühesten gedichte, welche uns für diese form belege geben.

Ein überblick über alle hieher zu rechnenden dichtungen lehrt uns, dass der reifende meister sich des populären, leiermässigen charakters dieser strophen bewusst geworden ist, denn er hat sie für die feineren produkte seiner späteren künstlerschaft nicht mehr verwendet.

Verdopplungen des echten *common metre* ergeben ein achtzeiliges system, welches aber nur mit umgekehrter

---

[1]) S 565 erwähnt nur das letztere.

[2]) In seiner biographie I 269.

hebungsfolge in jugendgedichten anzutreffen ist. Variationen des typus sind ungemein beliebt. Wir finden die gleiche strophe aus zwei- und dreihebigen versen, verdoppelungen des *GoodNight*-systems der gleichmetrischen vierheberstrophe usw. in einer reihe der allerreizendsten [1]) gedichte.

5. Dreiteilige Strophen des Typus ababcc.

Derartige 6zeilige gesätze, über deren entstehung Schipper's *Altengl. Metrik* p. 415, sowie II 609 u. 615 aufschluss geben, bieten sich dem auge als verkürzte *ottave rime* dar (verkürzt um ein glied des aufgesangs), in ähnlicher weise wie die *Rhyme Royal*-strophe, praktisch angesehen, ein um 1 zeile a verkürztes oktavensystem genannt werden könnte. Die erwähnte strophe ist als gleichmetrisches und ungleichmetrisches gebilde bei Sh sehr häufig anzutreffen.

a) Gleichmetrische strophen, gewöhnlich aus vierhebern gebildet, begegnen uns in *ToMWGodwin* (und zwar hier erwachsen aus einer ganz ähnlichen metabolischen strophe, worüber sogleich näheres zu bemerken sein wird), *MarDream*, *ToSoph*, *Proserp*, *DirgeYear* u. a.; auch innerhalb grösserer werke, wie die in dem zauberlied des *Dem W*, in den strophen der luftstimme *Prom* II 5 etc. Die aus fünftaktigen versen gebildete strophe — durch Shakspere's *Venus and Adonis* berühmt geworden — findet sich in *Mar*, *HApollo* und *Evening*.[2])

b) Ungleichmetrische strophen, in einigen variationen: mit gleichmetrischem aufgesang in der jugendlichen epyllie *Z&K*, *ΔΑΚΡΥΣΙ* usw.; und mit metabolischem (septenarischem) aufgesang, wodurch sich ein typus $\substack{abab,\,cc\\4343\;44}$ ergibt, der fast so leiermässig klingt wie die balladenstrophe die ihre *frons* darstellt. Sh selbst nennt dieses metrum ein ‚lustiges‘ in der vierten strophe seines liedes *Rarely*, das in eben dieser versform abgefasst ist:

---

[1]) Woodberry, *Makers of Literature*, New York 1900, p. 59: "Many of (those lyrics) are singularly perfect in poetic form naturally developed, they have the music which is as unforgettable as the tones of a human voice, as unmistakable, as personal."

[2]) Nur das letztere erwähnt bei S 618.

Let me set my mournful ditty
To a merry measure.

Mit steigender bewegung begegnen wir derselben weise auch in dem grossen schlusschor zu *Hellas*; Medwin erinnert, wie schon erwähnt [1]), an die formelle verwandtschaft dieses chors mit dem Byron'schen gedicht, nennt jedoch das zusammentreffen ein reines zufallsspiel. Jedenfalls haben wir soeben konstatieren können, dass Sh die strophe schon im frühling desselben jahres (1821) benützt hat.

In den takten geringfügig modifiziert, treffen wir die gleiche strophe in dem gedicht *ToHarr II* an. Wir nannten vorhin das formelle und inhaltliche pendant zu diesem lied, die verse *ToMWGodwin*, die dasselbe gebilde isometrischen baues aufweisen. Dass hier eine absichtliche nachbildung vorliegt, ist auch wegen der inhaltlichen und sogar verbalen anklänge so gut wie sicher. [2])

Von erweiterungen des systems sind zwei berühmte gattungen anzuführen: die *Rhyme Royal*-stanze mit zusatz einer zeile b im aufgesang, und die strophe abab,ccc mit erweiterung der *cauda*. Erstere hat Sh ein einziges mal, aber mit verkürzung der verse, gebraucht (*Icicle*); letztere kommt sowohl rein als auch in allerlei variationen vor.

6. Schweifreimsysteme.

A. Reine Schweifreimsysteme.

Der urtypus aabccb gehört zu Sh's notwendigstem handwerkszeug. Er tritt, was hebungszahl anlangt, in allen abarten von 2 bis 6 takten auf.

α) schw. s. aus $2+3$ taktigen versen. *VCat*, das allererste poem, zeigt bereits diese form, die sich dann weiter in den schon vorn genannten und weiter unten aufzuzählenden gedichten wiederholt. Es lässt sich nicht leugnen, dass bei so geringer taktzahl der verse die akustische wirkung der strophe keine sehr angenehme ist, und es verrät wiederum

---

[1]) p. 175f. u. abh.
[2]) Vgl. Dowden l. c., I 415.

einen zug formellen feingefühls, dass Sh nur für humoristische, spielende, frische, volkstümliche eingebungen zu diesem metrum griff. Aber auch in einem gedicht heiteren charakters wie der *Wolke* findet Todhunter [1]) die wahl des systems wenig glücklich und bemerkt, selbst Sh's genius vermöge dies leiermässige metrum mit seiner eintönigen wiederkehr schwirrender reime nicht musikalisch zu machen; es sei als wollte ein violinkünstler ein solo auf dem banjo versuchen. [2])

β) schw. s. aus mehr als zwei- und dreitaktigen versen sind weniger häufig, vgl. *ToMary II*, die mond- und die erdenstrophen *Prom* IV etc.

B. Erweiterungen.

Eine 7zeilige erweiterung repräsentiert *NathAnth.* Auch das schöne lied *Night* hat S 595 als anlehnung an die schw. form bezeichnet. Eine andere art der erweiterung, durch zusatz eines reimpaares im zweiten stollen, bemerken wir in dem reizenden stückchen *Isle* $\left(\begin{smallmatrix}\text{aab,} & \text{ccdd b}\\ \text{442} & \text{4——2}\end{smallmatrix}\right)$, ähnlich, mit dem erweiternden reimpaar am schluss, in den weihestrophen *Prom* IV.

C. Verkürzungen.

Als solche sind nach Schipper [3]) die gebilde der form abaab aufzufassen, denen im ersten glied ein vers fehle. Das system ist in Sh's werken vertreten durch *PBell* und — mit fallendem rhythmus — *ToS&C*. Es ist von bedeutung, dass unser dichter niemals die septenarform dieses typus verwendet, die er in Southey's früheren balladen oftmals vorfand und die Southey selbst als „populäres, von Mr. Lewis erfundenes“ metrum bezeichnet.

---

[1]) l. c., p. 189.

[2]) Diese bemerkungen, denen eine gewisse berechtigung nicht abzusprechen ist, schrieb Todhunter im jahre 1880. Ihnen gegenüber hat H. Richter der *Wolke* wieder eine *meisterhafte handhabung der kunstvollen strophe* zuerkannt (p. 443). Vgl. auch p. 168f. u. abh.

[3]) S 550, der daselbst *PBell* nicht erwähnt.

D. Anlehnungen

liegen vor, wenn die verse der beiden stollen in gekreuzter ordnung einander erwidern. Schipper erwähnt die „seltsame, doch nicht unschöne, aus zwei- und dreitaktigen jambisch-anapästischen versen nebst zwei jambischen eintaktern bestehende“ [1]) strophe des liedchens *ToJane.* Man kann m. e. der weise dieses direkt für den gesang verfassten liedchens einen ganz eigentümlichen klangzauber nicht abstreiten. Eine 8zeilige erweiterung mit gekreuzter reimstellung bietet *TwoSpir.* [2]) Eine isometrische nachbildung aus vierhebern ist das epigramm *KissHel*.

7. Die ‘Ottava Rima’.

Die berühmte italienische oktave — zweifellos das schwierigste unter den bekannteren strophengebilden [3]) — hat Sh wahrscheinlich in Calderon's dramatischen werken bewundern gelernt. [4]) Es ist in der that von bedeutung, dass Sh, der vor dem jahr 1819 die ottava rima ein einziges mal (in den in *R&H* eingelegten beiden stanzen) verwendet hatte, seit den tagen seines Calderonstudiums eine ausgesprochene neigung für diese klangreiche strophe bekundete und sie in mehreren seiner folgenden werke kultivierte. Hiebei möge allerdings des umstandes nicht vergessen werden, dass Byron's *Don Juan*, von dessen ersten gesängen Sh in den ausdrücken höchster bewunderung sprach, just im gewand der ottava rima einherging.

Die oktave ist verwendet in *Medusa; HMerc; Witch,* über deren verstechnik Todhunter bemerkt: “a piece of delicate verse-writing . . , an evidence of the perfect mastery of his art now attained by Sh” [5]); *Allegory; Quest; Zucca;* auch die

[1]) S 518. Daselbst ist noch der alte titel und die zweite an stelle der (nunmehr) ersten strophe citiert. Die gegebene formel ist ungenau.

[2]) citiert bei S 512.

[3]) So urteilt auch Todhunter p. 225.

[4]) Vgl. hierüber Medwin's bericht II 14 und Sh's brief an die Gisbornes vom 16. nov. 1819.

[5]) p. 225.

übersetzung des griechischen epigrammes *Circumstance* stellt sich als eine oktavenstanze dar.

Eine interessante erweiterung der strophe mit schluss γ begegnet uns in viertaktern: *ToWillSh II.*

8. Die Spenserstanze.

Dieses ebenso imposante als schwierige versgefüge hat Sh sehr gerne in der urgestalt und in vielen selbständig geformten nachbildungen kultiviert. Hier mögen die worte begeisterten lobes eine stelle finden, die der dichter in der vorrede zu *L&C* dieser strophe spendet: *I have adopted the stanza of Spenser (a measure inexpressibly beautiful) . . . I was enticed . . by the brilliancy and magnificence of sound which a mind that has been nourished upon musical thoughts, can produce by a just and harmonious arrangement of the pauses of this measure.* Man vergleiche hiemit, was Lord Byron in seiner vorrede zu *Childe Harold* zum lobe dieser strophenform anführt.

Zum ersten mal hatte Sh unsere stanze schon früher verwendet, nämlich in einem — der öffentlichkeit auch heute noch nicht zugänglich gemachten — aus zwei gesängen bestehenden epos, das den titel *Henry and Louisa* trägt. [1]) Auch dort hatte er sich kleine lizenzen im metrum erlaubt, über deren ausdehnung wir nichts genaueres wissen; er selbst bemerkt: *The stanza of this poem is radically that of Spenser, although I suffered myself at the time of writing it to be led into occasional deviations.* Vielleicht gleichzeitig mit diesem epischen versuch dichtete der junge poet in der gleichen form seine abschiedsverse *OnleavingLW.* Sodann tritt die stanze, wie bekannt, im epos *Laon and Cythna* [2]) und im *Adon* auf.

Von den zahlreichen n a c h b i l d u n g e n — alle charakterisiert durch den schliessenden alexandriner — sind zu erwähnen:

a) Enge anlehnungen, welche abweichungen nur aufweisen

---

[1]) Worüber bei Woodb IV 399.

[2]) Bei Schipper, sowohl in der *Metrik* als im *Grundriss* derselben, durchgängig *Cynthia* statt *Cythna.*

(α) in der taktzahl der verse, wie die *StDejN*[1]), eine interessante variation mit vier- anstatt fünftaktigen versen, und melodischer als die originalform, weil der grössere gegensatz der verslängen umso wohllautender in's ohr fällt; oder (β) in der reimordnung, wie die drei bereits namhaft gemachten gedichte aus der *Nich*-sammlung; oder endlich (γ) in der verszahl, wie die fluchstrophen *Prom* I 262 (zehnzeilig).

b) Von freieren nachbildungen verdient vor allem die strophe der *Skylark* notiert zu werden.[2]) Ihr schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-ba-bb}}{3\text{———}6}$ ist schon oben[3]) kommentiert worden; dasselbe weist auch wechselnden rhythmus auf, indem die dreiheber mit verschwindenden ausnahmen fallen, die sechsheber steigen. Von den ästhetischen kommentaren des metrums seien die Todhunter's und H. Richter's — mit der p. 149 ausgedrückten *reservatio mentalis* — wiedergegeben: "The very metre suggests the dizzy ecstasy of this flight, with its fluttering pauses, and sidelong swervings, and upward gyrations. It is 'a rain of melody', showered on us from the sky of poesy".[4]) „Der scheinbar einfache bau der strophe mit ihren kurzen, jubelnd emporwirbelnden versen ist von kunstvoller lautmalerei und dabei sangbar, anmutig.“ [5])

Von bezauberndem wohllaut ist eine 9zeilige strophe, die sich in ihrem hebungsschema von der urform wesentlich unterscheidet und doch in der reimfolge mit ihr nahe verwandt ist; ich meine die weise des der ersten periode angehörigen *Moonbeam* $\left(\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab,ccddd}}{4343\text{—}226}\right)$. Eine 11zeilige verwandte strophe begegnet uns in der hauptform von *ConstSing*; eine 12zeilige, rhythmisch nicht verschiedene analogiebildung ist *TaleSoc*; eine

---

[1]) Zu S 782 ist berichtigend zu bemerken, dass die lesart der früher verstümmelten anfangsstrophe nunmehr aufgeklärt, das ganze gedicht demnach von tadellosem bau ist.

[2]) Vgl. S 779. In Felicia Hemans' auf gleichem schema aufgebautem *Song of the Rose* ist eine absichtliche nachahmung nicht zu verkennen. Diese mit strophischer erfindungskraft selbst reich gesegnete dichterin ist in vieler beziehung bei Sh in die schule gegangen, worüber eine eingehende spezialstudie erwünscht wäre.

[3]) p. 148f. u. abh.

[4]) Todhunter p. 189.

[5]) H. Richter p. 446.

14zeilige liegt vor in den in *L&C* V eingelegten stanzen, deren erster stollen jeweils eine gleichmetrische schweifreimstrophe aufweist.

Sonstige erweiterungen werden gelegentlich citiert werden. Es erübrigt hier nur noch, auf das majestätische gebilde der *OLib* aufmerksam zu machen, welches zwei sechsheber, einen in der mitte und einen am ende enthält, sowie auf dasjenige von *SumEvCh*, in welchem der alexandriner in der mitte des sechszeiligen systems steht (die übliche druckform gibt auch da keinen fingerzeig).

9. Das Sonett.

Sh's sonettenbau weist zahlreiche varietäten auf.

a) Das strenge italienische schema mit den reimen abba in beiden stollen, welches Wordsworth mindestens in der hälfte all seiner sonette, und Keats fast ausnahmslos beibehalten hat, ist bei Sh in eben dem gedichte vertreten, das der bekannte wettbewerb zwischen Keats, Hunt und unserem dichter gezeitigt hat: *To the Nile.* Es lässt sich sehr wohl denken, dass strenge des baus eine der konkurrenzbedingungen war, da nämlich auch die freunde in der reinen form dichteten.[1]) Sh hat sich in k e i n e m w e i t e r e n sonette an die petrarchistische originalgestalt gehalten.

b) Als erste stufe in der emanzipation des sonetts von der urform ist das stollenschema abba,cddc anzusehen. Dasselbe hat merkwürdigerweise in England sehr wenig pflege gefunden; Sh's werke weisen kein beispiel auf; es ist jedoch Coleridge's und Lamb's haupttypus gewesen.

c) Zum teil erscheint die alte form noch gewahrt, wenn wenigstens der eine der beiden stollen umarmenden reim enthält. Sh's früheste sonette zeigen diese gestalt.

α) Der erste stollen weist umarmenden, der zweite gekreuzten reim auf (abba,cdcd). Diese form hat Sh am häufigsten kultiviert; auch bei Coleridge ist sie nicht selten. Hieher gehören die sonette *Balloon* und *Bottles*, *ToIanthe*, sodann *FallBon* und die übersetzung *CavtoD.*

---

[1]) Siehe deren produkte bei Form III 469.

β) Der zweite stollen weist umarmenden, der erste gekreuzten reim auf (abab,cddc). Diese form liegt dem im juli 1813 verfassten sonett *Ev*[*ening*] (*ToHarr*[*iet*]) zu grunde; wahrscheinlich war sie auch dem in nur 4 zeilen erhaltenen sonettenbruchstück *ToHarr 'Ever as now'* [1]) zugedacht.

d) Die sog. Surrey-Shakspere'sche form mit gekreuzter reimstellung in beiden stollen hat bereits ein wesentliches charakteristikum des ursonetts aufgegeben. Sie ist bei Sh dreimal belegt: in *ToWordsworth* und in den übersetzungen *SMoschus* und *DtoCav.* Als abnormität, mit zuhilfenahme eines reimes aus dem abgesang, ist diesem schema noch beizuzählen *Ozym* (abab,cded; fefgfg).

In diese rubrik dürfen wir vielleicht auch die übersetzung *PanEcho* stellen, welche als sonett geplant gewesen sein mag.

e) Die anmutige Spenser'sche form, die an die terzinenfolge gemahnt [2]) (abab,bcbc,cd(e)d . .) liegt dem fragment *Yet look* zu grunde, das von Mrs. Sh selbst ein *unfinished sonnet* genannt wird.[3])

f) Ein merkwürdiger typus des baues ababab,cdcdd,ede erscheint öfter in mehreren abarten, aber stets mit dem gleichen zweireimigen anfangsstollen. Derartige pseudosonette sind *S'Lift not'*, *Engld1819*, *S'Ye hasten'*, *SByron*, *SPolGr.*

g) Von diesem schema bis zur reinen terzinenfolge ist nur noch ein schritt. Eine gliederung des sonetts in triplets hatte Sh schon bei Southey und anderen vorgefunden. Er führte terzinenreimfolge regelmässig durch in der *OWWind*, deren fünf abteilungen zu je 14 zeilen er wahrscheinlich als freie sonette ansah. Die ersten drei abteilungen schliessen mit dem als refrain wiederholten ruf ‚o höre mich!' [4]) — Das

---

[1]) Bei Woodb IV 322.

[2]) so S 855.

[3]) s. Woodb III 494, während bei Form III 366 ein fehler unterläuft.

[4]) H. Richter findet p. 439 in diesem ruf „mehr eine eindringliche verstärkung des inbrünstigen flehens als einen refrain" [logisch?] und erklärt den refrain überhaupt für „eine grosse seltenheit bei Sh" — letzteres eines von jenen häufigen, aus unzureichender beobachtung resultierenden urteilen.

13 zeilige fragment *Laurel* würde genau derselben form entsprechen; vgl. aber p. 191[5] u. abh.

Zahlreiche andere bruchstücke scheinen den keim zu einem sonett in sich zu tragen, ohne dass uns freilich die überlieferte verszahl zu einer abschliessenden entscheidung berechtigte.

IV. Liste sämtlicher Strophenformen Shelley's.

Die folgende, aus praktischen erwägungen möglichst kurz und schematisch gehaltene übersicht führt — mit ausnahme der in übersetzten dramen vorkommenden masse — sämtliche vom dichter gebrauchte strophenformen auf, soweit natürlich die form ihrer überlieferung ein hinreichend sicheres urteil zulässt. Es sollen zuerst die regelmässigen, sodann auch die irregulären formen gemustert werden. Strophische gesätze wie das sonett und madrigal, welche ein ganzes gedicht ausfüllen *(Poem Strophes)*, sind unter den allgemeinen strophen mit aufgezählt worden: in der that hat Sh das sonett einmal als gewöhnliche strophenform in mehrmaliger wiederkehr verwendet. Die antiken oder antik empfundenen versgefüge sind hier unter den einzelformen mit erwähnt, werden aber in einem besonderen anhang noch einmal besprochen werden. Strophische abweichungen vom grundschema sind bei jedem einzelgedicht aufgeführt.

Erste Abteilung: Regelmässige Formen.

A. Zweizeilig.

I. gleichmetrisch.

a) aus vierhebern ${}^{a}_{4}\,{}^{a}_{4}$

α) gleichmässig fallender (trochäischer) bewegung („kurzes reimpaar")

1. *LEug*

2. zwischenstück des mondgesanges *Prom* IV 457—484, übergehend in die vorherige schweifreimgliederung

3. *BPleasure*

4. *PBell* Prolog

5. *Music I*

6. *Invit,* mit parasitischem α in 59 (reimendes triplet)

7. *LLerici*

8. mit meist steigendem, partienweise aber, zb. 18—30, fallendem rhythmus: *Guitar* [1]).

β) ungleichmässig steigender bewegung, ein malerisches, leidenschaftliches metrum, seinem charakter nach vom vorigen durchaus verschieden

1 *Death, a dialogue*

2. *VisSea*, dreimal mit α: 65; 106; 158; während nach 135 eine zeile auf *where* reimend verloren gegangen zu sein scheint

[3. u. 4. Mittelbar zählen auch hieher die beiden — sehr schwachen — briefe von Elizabeth Sh, welche den *VC*-band eröffnen.]

b) aus fünfhebern $^{a}_{5}\,^{a}_{5}$, nur jambischer bewegung (*heroic couplets*)

1. *War*

2. bis 7. Übersetzungen von Homer's götterhymnen an Venus (nicht gefeilt), Castor & Pollux, Minerva, Sonne, Mond (hier mit α in 15), Erde (mit α in 9; 16). Bez. der stereotypen endzeile vgl. p. 71 und 149 u. abh.

8. *J&M,* zehnmal mit α, nämlich in 11; 104; 155; 188; 372; 385; 434; 449; 510; 553. Über die zu 211 (*spoke:?*) fehlende reimzeile vgl. p. 138 u. abh.

9. *LettGisb.* Eine reimzeile mangelt hier zu 231 (*shell:?*); α treten sechsmal auf, nämlich 21; 26; 51; 214; 302; 307.

10. *LRev* mit α am schluss

11. *Epips* mit ausschluss des proöms und des *envoi.* Dreizehn reimtriplets: 69; 106; 115; 150; 159; 242; 355; 404; 407; 438; 477; 490; 555.

12. *Ginevra,* die nur zwei unvollständige zeilen (27 u. 180) enthält. α ist dreimal zu finden: 132; 153; 160. Die

---

[1]) Das gedicht *The Dinner Party Anticipated,* eine paraphrase von Horaz *Od.* III 19, hat sich als unecht erwiesen.

zugehörige *Dirge* ist frei gereimt und frei gehoben. — Es gehört ferner eine reihe von fragmentarisch überlieferten werken hieher:

13. *Satire upon Satire*. viele reime fehlen
14. *Fiordisp*
15. *EpipsStud*
16. *FalsVice* aus der IV. note zu *QMab*: hie und da auch vierhebig, und kreuzweise reimend.

c) aus sechshebern: (1) *In Horologium* (lateinische [distichen)

II. ungleichmetrisch

(1) fragment *LHDF*, von auffälliger struktur, insofern es aus freigehobenen, aber regelrecht (paarweise) reimenden versen besteht.

B. Dreizeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4hebern

(1) halbchöre *Prom* IV 163 $\frac{aba}{4—}$, 4 str[ophen]

b) aus 5hebern (*terza rima*)

1. *PAthan*. Das 3. fragment des II. teils weist gegen ende einige reimfehler auf; aber auch der sonst gut ausgearbeitete I. teil schliesst mit einer merkwürdigen lizenz, indem der dichter, anstatt die gruppe yzy mit z abzuschliessen, einen vers y zufügte und den auf diese weise antwortlos stehenden reim z (*fiend*) in seinen neuen II. teil übertrug!

[2. *OWWind*, welche ich nicht als sog. terzinendichtung, sondern, wie bereits entwickelt, als eine reihe von pseudosonetten siebenter variation auffassen möchte]

3. *TowFam*, regelrecht abgeschlossen
4. übersetzung der *Matilda*-episode aus Dante's *Purga*-[*torio*
5. *Triumph*, gut gereimt, obschon als ganzes nicht ausgefeilt. Die formell unvollkommensten stellen sind 133; 279ff; 495; 544.
6. Von fragmenten zählen hieher *W&N* und
7. vielleicht *Laurel*.

II. ungleichmetrisch

a) aus 1+2 [hebern]

(1) typus der zwischenstrophen Ione's und Panthea's *Prom* IV 30—39 $\frac{aaa}{112}$, nur mit erweiterungen durchgeführt.

b) aus 2+4 ($\frac{aaa}{224}$)

1. chor der vergangenen stunden *Prom* IV 9—39, 7 str.

2. chor der geister der menschenseele, ebda 83—88; 93—128; 135—158; zus. 22 str.

c) aus 5+6

(1) eine verkürzte spenserstanze $\frac{aaa}{556}$ vereinzelt in *L&C* V 52 als überleitung zu den eingelegten strophen.

C. Vierzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 3hebern

(1) *VC IV* $\frac{abab}{3—}$, ungleichmässig steigender bew[egung], 5 str. Über die metrische umformung der zweiten vgl. p. 151 f. u. abh.

b) aus 4hebern

α) typus $\frac{abab}{4—}$

1)1) mit gleichmässig steigender bew.

1. *Irv IV*, 6 str.

2. *Despair VC*, 5 str., deren letzte in rein septenarischen bau verfällt

3. *Sorrow*, 8 str.

4. *Hope*, 6 str.

2)2) mit gleichmässig fallender bew.

(1) *Ghasta*, 50 str.

3)3) mit ungleichmässig steigender bew.

1. mit a∼ *Irv II*, 4 str.

2. mit a∼ *VC XII*, 4 str.

3. mit männlichem a *On REmmet's Grave*, 7 str., von denen Dowden nur die beiden letzten[1]) veröffentlicht hat

[1]) Somit erweist sich H. Richter's bemerkung *in zwei strophen*

β) aus reimpaaren $\left(\frac{aabb}{4}\right)$

1)1) mit fallender bew.

1. *MenEngl*, 8 str.

2. *MaskAn*, 92 [bei Forman 91] str., von denen neun, nämlich 1; 17; 36; 42; 44; 64—65; 73—74 éinreimig sind. Eine parasitische 5. zeile β tritt an in 3; 33; 38; 47; 56; 68; 92 (schlussstrophe), zusammen sieben mal; a in 83. Überflüssigen binnenreim weisen auf 7; 13; 49. Über den charakter der satire bemerkt die witwe Sh: „Das gedicht war für das volk bestimmt und deshalb in volkstümlicherem ton gehalten; einzelne teile kommen uns abgerissen und ungefeilt vor, aber viele strophen sind sein allereigenstes“. [1]

3. *Death II*, 4 str., von denen die zweite unvollendet ist,

4. halbchöre *Hellas* 34—45, und letzter sang der indischen sklavin 110—113, zus. 4 str.

2)2) mit ungleichmässig steigender bew.

1. *VC IX*, 4 str.

2. *IrSong*, 4 str.

3. *Rev*, 16 str.

4. *SensPlant* — in der *Conclusion* tritt gleichmässige bew. ein. Nur dreimal ist ein parasitisches β angehängt, und zwar immer an stellen, die einen gewissen abschluss darstellen: I 57 ende der gartenschilderung; I 114 schluss des I. teils; III 21 abschluss der sommerszeit.

c) a u s 5 h e b e r n *(Elegiac Stanza)*

1. lied im *WandJew* II, 8 str.

2. *Mutab I*, 4 str. [2]

3. *ToLdCh*, 16 str.

4. *Buona Notte*, italienische version der *GoodNight*, 3 str.

5. *στροφη β'* und gegenstrophe *Oed* II 121—124; 143 bis 146

(p. 112) als irrtümlich. Die biographin fügt zur charakteristik der weise bei, dass ihr melodiöser tonfall an M o o r e erinnere.

[1]) zb. bei Woodb II 472. Vgl. auch L e i g h H u n t's begleitworte: “The Poem, though written purposely in a lax and familiar measure”, bei Form III 436. Über die reimbehandlung in dem gedicht möge p. 136[4] u. abh. verglichen werden.

[2]) Bei S 482 ist nur dieses angeführt.

6. *στροφη* mit gegenstrophe *Hellas* 1008—1011; 1012 bis 1015, durchweg mit doppeltem auftakt.

[7. Vielleicht ist auch *PanEcho* (übersetzung aus Moschus II) hieher zu zählen, deren bau dem von drei elegischen stanzen gleichkommt].

8. mit umarmendem reim — eine seltenheit bei Sh — der an drei stellen auftretende orakelspruch im *Oed*.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3

1. *VC XI* $^{ab\smile ab\smile}_{3\,2\;3\,2}$, typus des balladenmetrums, 6 str.

2. halbchöre *Hellas* 94—109, umkehrung des vorigen: $^{a\smile b\,a\smile b}_{2\;3\,2\;3}$, steig. ungl. bew., die einen frischen zug in die verse bringt, 4 str.

b) aus 2 + 5

1. die sapphischen strophen des lateinischen *Epitaphium*, sowie

2. der englischen version desselben.[1])

c) aus 3 + 4

α) schema der septenarischen balladenstrophe $^{abcb}_{4343}$ liegt vielleicht (1) *YPRichards* zu grunde, einem jugendgedicht, welches nach Dowden's angabe[2]) im Harvardms. 21 str. umfasst, deren erste ‚fünfzeilig' — also eine schwellstrophe — ist.

β) Sh's zweireimiges schema $^{abab}_{4343}$

1)1) mit steig. ungl. bew.

1. *EdmEve*, 30 str.

2. partien aus dem *Epithal I* 10—17; 74—81; 91—102; zus. 7 str.

2)2) mit gleichmässiger bew.

1. *VC VIII*, 3 str.

2. *LCrit*, 4 str.

3. '*I fear*' (mit a~), 2 str.

4. *Recoll*, 19 str.

---

[1]) Siehe hierüber p. 226 u. abh.

[2]) zb. bei Woodb IV 402.

γ) variation $\substack{abab\\4-3}$

1. *FadViol*, 3 str., deren erste aus dem p. 68 erklärten grunde mit einem vierheber schliesst.

2. *GoodNight*, 3 str.

δ) sonstige variationen

1. liedskizze *Charles* 5, $\substack{abab\\34-}$, ungl. bew., 1 str.

2. *WWand* $\substack{aaab^{*}\sim\\4-3}$ (b* als korn durchgereimt, vgl. p. 131 u. abh.), 3 str.

d) aus 3 + 5

(1) epigramm *ToStella*, übersetzung $\substack{a\sim b\ a\sim b\\5\ 3\ 5\ 3}$.

B. aus drei taktarten gemischt:

1. *'A widow bird'*, *Charles* 5, $\substack{abab\\5343}$, also mit septenarischem schlussglied, ein in der literatur überaus selten vertretenes [1]), aber melodiöses gebilde, 2 str.

2. widmungsstrophen zur *QMab*, im tonfall noch melodiöser, aber reimlos $\substack{abcd\\5543}$.

D. Fünfzeilig.

I. gleichmetrisch (nicht sehr häufig)

a) aus 2hebern

(1) jagdchor-finale *Oed* II 2 $\substack{aab^{*}\sim b\sim a\\2-}$, ungl. steig. rhythmus, 2 str.; zeile 3 der zweiten weist noch schmückenden binnenreim auf.

b) aus 3hebern, system $\substack{a\sim ba\sim bb\\3-}$, anapäst. bew.

1. geist der stunde *Prom* II 4, 163—5,5. 3 str., von denen die beiden ersten mit einer zusatzzeile $\substack{R\\3}$ versehen sind.

2. *L'We meet not'*, 4 prächtige strophen und der wundersame abgesang einer fünften.

c) aus 4hebern

α) kombination des reimpaars, $\substack{aabbb\\4-}$, fall. bew.

1. *InvMis*, 13 str.

2. *'When passion's trance'* [2]), 3 str., in 2 gestörte reimordnung aa*a*bb.

---

[1]) Nach S 568f.

[2]) S 548 erwähnt nur dieses.

3. fragment eines furienliedes, 2 str.

β) verkürzungen des schweifreimsystems, $^{abaab}_{4———}$

1. *PBell*, jambisch

2. *ToS&C* (*'Similes'*), trochäisch, 4 str., deren erste auf einen dreitakter ausgeht.

d) aus fünfhebern.

(1) *Prom* IV 519—553, $^{ababb}_{5———}$, 7 str., die unter die sprecher verteilt sind.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 3 + 4

α) kombination des reimpaars, $^{aaabb}_{3—43}$, dem *poulter's measure* nahe verwandt,

(1) *L'Corpses'*, ungl. steig. bew., 5 str.

β) $^{a\sim ba\sim bb}_{4———3}$, anap. bew.

(1) *Liberty*, 4 str., deren letzte eine schwellstrophe darstellt und wohl deswegen in ihrer reimordnung gestört ist [($^{a\sim ba\sim bcc}_{4———3}$)

b) aus 3 + 5

(1) *Lament*, 2 str. des seltenen [1]), aber melodiösen baues $^{aabaB}_{33553}$. Die dritte zeile des zweiten bars ist es, die infolge eines mangelnden versfusses die bekannten literarischen fehden [2]) heraufbeschworen hat.

c) aus 3 + 6

(1) *Skylark* $^{a\sim ba\sim bb}_{3———6}$, die dreitakter fallend, die alexandriner steigend, 21 str.

B. aus drei taktarten gemischt

(1) letztes glied der rhapsodie *ToDeath* [3]) $^{abaab}_{55443}$, 2 str. Die vorangehenden 36 verse weisen freien bau auf.

E. Sechszeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4 hebern

α) (1) schweinechor *Oed* II 1, 115—120; 125—130 u.

---

[1]) Nach S 578.

[2]) Vgl. p. 84 und 152 u. abh.

[3] Forman: *Death Vanquished.*

137—142, 3 str. des baues $_{4}^{ab\sim ab\sim ab\sim}$, fall. bew. Die antistrophe schliesst fälschlich mit cc.

β) Das gewöhnlichste sechszeilige gleichmetrische system ist $_{4}^{ababcc}$, das sowohl durchaus männlich, als durchaus weiblich, als auch gemischt reimend auftritt.

1)1) männlich reimend

1. *ToMWGodwin*, 6 str.

2. zauberlied im *DemW*, 5 str.

3. *MarDream*, 23 str., von denen mehrere volkstümliche erweiterungen aufweisen. Parasitisches *γ* tritt an in bar 6; 9 bis 12; 22—23, zusammen sieben mal. In str. 13 ist sogar ein reimpaar *δδ* angefügt, veranlasst durch die erweiterung der vorausgehenden gesätze.

4. *ConstRose*, 2 str., schlusszeile unvollständig

5. *Proserp*, 2 str.

6. *DirgeYear*, 4 str. — Gleicher oder ähnlicher bau liegt in drei einstrophigen gedichtchen, bez. fragmenten vor, nämlich

7. *OnFG*

8. *To-morrow*

9. *Italy*. — Dasselbe schema mit ungl. steig. bew. in

10. *OnDeathEccl*, 5 str.

11. *Music* II, 4 str., deren letzte unfertig.

2)2) weiblich gereimt

1. *ToSoph*, fall. rhythm., 4 str.

2. Luftstimme *Prom* II 5, 48—71, 4 str.

γ) schweifreimtypus $_{4}^{abc,abc}$ im

(1) epigramm *KissHel*.

b) a u s 5 h e b e r n

α) der obige typus $_{5}^{ababcc}$

1. *Mar*, 28 z.t. unvollendete str.

2. *HApollo*, 6 str. Die dritte zeile der ersten ist nur 4 hebig, weil wahrscheinlich ein epitheton zu *sky* einzusetzen vergessen wurde.

3. *Evening*, 4 str.

β) eine gleichmetr. schweifreimstrophe $_{5}^{aab,ccb}$ im

(1) chor *Oed* II 1, 115—120; 125—130; 137—142; zus. 3 str.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3, gebräuchlichste form der schweifreimstrophe $\substack{\text{aabccb}\\\text{223223}}$

1. *VCat,* 5 str.

2. vereinzelt im *Epithal I*

3. *SistRosa,* mit zahlreichen erweiterungen, 18 str.

4. *Cloud,* 19 str.

5. *Arethusa,* 15 str., in fünf abschnitte geteilt, deren jeder 18 zeilen (= 3 str.) umfasst.[1])

b) aus 2 + 4.

1. *ToMary II*, schweifreimstrophe $\substack{\text{a\~{}a\~{}b\~{} ccb\~{}}\\\text{2 2 4 \ 224}}$, schweifreim auf *Mary;* doch ist in den schweifzeilen noch ein binnenreim *on* : *gone* versteckt.

2. *TimeLp*, eine seltene, melodiöse strophe $\substack{\text{aBabbB}\\\text{424—2}}$, 3 str.

c) aus 2 + 5

(1) epigramm *Spirit of Plato* $\substack{\text{aabccb}\\\text{552552}}$, reiner schweifreimtypus.

d) aus 3 + 4

α) nach der formel $\substack{\text{ababcc}\\\text{434344}}$.

1. *Rarely,* 8 str. mit fall. bew.

2. schlusschor *Hellas* 1060, 7 str. steig. bew.

β) nach der gering variierten formel $\substack{\text{ababcc}\\\text{4—344}}$.

(1) *ToHarr II,* 5 str.

e) aus 3 + 5

(1) *Solitary* $\substack{\text{abbaab}\\\text{5———3}}$, 3 str.

f) aus 4 + 5

1. *Moon* $\substack{\text{ababcc}\\\text{4545—}}$, 2 str., deren zweite nur begonnen

2. *Δακρυσι* $\substack{\text{ababcc}\\\text{4———5}}$, 6 str.

[3. die mondstrophen aus *Prom* IV werden weiter unten erwähnung finden.]

---

[1]) Das nette gedichtchen *To the Queen of my Heart* ist seither als unecht erwiesen worden.

g) aus 5 + 6, nach drei verschiedenen typen:

α) schweifreimsystem $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{556556}$ (1) gesang der erde *Prom* IV 319—502, zus. 17 (16 + 1) str.

β) $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{5\text{——}6}$ (1) lyrisch-episches gedicht *Z&K*, noch nicht veröffentlicht.

γ) ähnlich, mit dem alexandriner in der mitte, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{5\text{——}655}$ (1) *SumErCh*, 5 str.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 1, 2 + 3: (1) *ToJane* (früher als *An Ariette for Music* nur drei strophen umfassend), $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\text{-}b\text{-}c}{2\ 3\ 1}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\text{-}b\text{-}c}{2\ 3\ 1}$, variation der schweifreimform von sehr melodischem klang, 4 str.

b) aus 2, 4 + 5: (1) gesang des mondes *Prom* IV 325, wie bereits erläutert, ein schweifreimsystem mit angehängtem zweihebigem verschen, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{445445}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{2}$, 7 str.

c) aus 3, 4 + 5: (1) solo der indischen sklavin *Hellas* 8—13; 21—26, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{3\text{——}45}$, 2 str.

F. Siebenzeilig.

I. gleichmetrisch, nur aus 4 taktigen versen

1)1) mit anapäst. beweg. (1) *Icicle* $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\text{-}ba\text{-}bbcc}{4\text{————}}$, reimordnung des *Rhyme Royal*, 5 str.

2)2) mit gleichm. steig. bewegung (1) *SongTasso* $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabb,\ ccc}{4\text{————}}$, 3 str., unausgearbeitet.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3: (1) *Mutab II* $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{3232}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ccc}{332}$, 3 melodische str.

b) aus 2 + 4

1. lied der zauberin *UnfDr* 1 $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab,ccc}{4\text{——}224}$, ungl. bew., 2 str.

2. *Night* $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababccb}{424\text{——}2}$ (anlehnung an die schweifreimform), fall. ungl. bew. (selten vertreten!)

c) aus 3 + 4

1. *OSpan* $\substack{\text{a*bab, ccc}\\ \text{3 434 —}}$ ungl. steig. bew., wobei a gern ohne auftakt, und die erste zeile immer aus markigen wiederholungen des gleichen wortes besteht, wodurch ein refrainartiger eindruck erzielt wird; 5 (oder 6) str., ‹beaux couplets sur un rhythme âpre et vainqueur›. H. Richter charakterisiert das schema dieser ode als „eine gewaltige kunststrophe“ [1]): ich fürchte, dass hier eine verwechslung mit der *OLib* vorliegt.

2. Eine form $\substack{\text{abab, cbc}\\ \text{4 — 343}}$ fall. bew. liegt den 3 str. von *Love'sRose* zu grunde. Der zweite bar weist im abgesang anstatt b einen reim a auf; der dritte ist abweichend gereimt und gehoben.

B. aus drei taktarten gemischt, nämlich aus 2, 3 + 4

α) nach der formel $\substack{\text{ab}\smile\text{ab}\smile\text{, ccc}\\ \text{3 —— 224}}$: (1) zwei chorstrophen *Hellas* 1—7; 14—20. Das gebilde ist ungleichrhythmisch, indem die zweitakter fallen, die andern verse steigen.

β) die interessante strophe $\substack{\text{abcc, aab}\\ \text{(3)322 443}}$ liegt zwei nahe verwandten stimmungsvollen gedichten zu grunde, den

1. *L'The cold Earth'*, 4 str., und den

2. *L'That time'*, 2 str. Das letztere ist in seiner form offenbar dem ersteren, nicht sehr viel früheren liede angeglichen; der einzige unterschied zeigt sich in der ersten zeile, welche in *L'That time'* 4 (statt 3) hebungen aufweist. — Zwei kleine unregelmässigkeiten sind noch zu notieren. In der letzten strophe des ersten gedichtes ist die anfangszeile viertaktig, sie reimt mit ihrem zusatz *beloved* nicht auf zeile 5 und 6 (*lie* : *sky*). Im zweiten lied sehen wir die augenfällige dittographie

And stare aghast
At the spectres wailing, pale and ghast

immer und immer wieder abgedruckt. Nun lehrt aber nicht nur der zweite stollen des gleichen gedichts, dass ein reim auf *child* : *beguiled* benötigt wird, sondern ein blick auf die gleichgebaute nr. 1 macht dies zur unumstösslichen gewissheit.

---

[1]) p. 442.

Ich bezweifle keinen moment, dass Sh *pale and wild* als epitheta zu *spectres* setzte oder doch setzen wollte, scheute er doch vor verwässerungen des ausdrucks nie zurück, wenn sie ihm das metrum kurieren halfen![1])

G. Achtzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 2hebern: (1) narrenstrophe *Charles* 2, 371, deren überlieferte anordnung unvorteilhaft, ja irreführend ist und nach ihrer formel $\frac{\text{AaBC,BaCa}}{2}$ (ungl. steig. bew.) wie folgt korrigiert werden sollte:

> *In one brainless skull,*
> *When the whitethorn is full,*
> *Shall sail round the world,*
> *And come back again:* etc.

b) aus 3hebern

1. *Dirge* mit der gleich zu erwähnenden reimfolge $\frac{\text{ababcccb}}{3}$, 1 str.[2]).

2. *IndSer,* gleichm. bew. aber mit doppeltem auftakt. Das schema $\frac{\text{abcb,adcd}}{3}$ erleidet einige ausnahmen, insofern in bar 2 der schluss *ed* reimt[3]), und in bar 3 die fünfte und siebente zeile viertaktig sind: der dichter verfällt in die septenarische bewegung der balladenstrophe. — Noch eine bemerkung: S 478 bringt unser system mit der durch verdopplung der reimenden langzeile gewonnenen strophe abcb,defe zusammen: wie mich bedünken will, nicht ganz berechtigt.

c) aus 4hebern

α) die strophe von Scott's ballade *Helvellyn* $\frac{\text{a\textasciitilde ba\textasciitilde b,c\textasciitilde c\textasciitilde c\textasciitilde b}}{4}$ ungl. steig. bew.

1. *Irv V*, 2 str.
2. *Irv VI*, 3 str.

---

[1]) Vgl. den fall p. 151 u. abh.

[2]) Keineswegs so fragmentarisch wie Swinburne p. 204 meint.

[3]) Sodass hier c und e als waisen stehen würden, was ich für unmöglich halte. Ich neige aus diesem grunde sehr zu Allingham's emendation *And the champak odours* ***pine***.

3. *VC III*, 5 str., deren dritter ein c∼reim fehlt, sodass dieselbe nur 7 zeilig ist.

4. *VC XIII*, 3 str., deren letzte unvollständig.

β) schweifreimtypus $\underset{4}{\underline{\text{aaab,cccb}}}$ (1) *Rem*, 3 str. Zeile 1, 4 hat nur 3 statt 4 hebungen; ausserdem s. p. 76 u. 78 u. abh.

γ) das einfache system $\underset{4}{\underline{\text{abab,cdcd}}}$ erscheint in *StBracknell.*

d) aus 5 hebern

α) ottava rima $\underset{5}{\underline{\text{abababab,cc}}}$

1. Zweistrophige einlage in *R&H* 764.
2. *Medusa*, 5 str.[1])
3. *HMerc*, 97 str.[2])
4. *Witch*, samt deren widmung an Mary, 78 + 6 = 84 str.
5. *Allegory*, 2 str., deren erstere an sechster stelle einer zeile b ermangelt[3])
6. *Quest*, 5 str.
7. *Zucca*, 11 z.t. unfertige str.
8. epigramm *Circumstance*, 1 str.

β) der oktave sehr nahe stehendes system $\underset{5}{\underline{\text{ababcbcc}}}$: (1) *Otho*, 5 str., von denen zwei unvollendet

γ) aus dem schweifreim erwachsen, $\underset{5}{\underline{\text{aabccb,dd}}}$: (1) weihespruch *Prom* IV 554, 3 str., deren letzte noch das anhängsel eines alexandriners aufweist.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3

α) in regelmässigem wechsel

1. *'One Word'*, $\underset{32\ \ 32\ \ 32\ \ 32}{\text{ab}\sim\text{ab}\sim\text{,cd}\sim\text{cd}\sim}$, ungl. steig. bew., 2 str.
2. eine vereinzelte chorstrophe *Hellas* 1023.
3. *L'When the lamp'* $\underset{2\ \ 32\ \ 3\ 2\ \ 32\ \ 3}{\text{a}\sim\text{ba}\sim\text{b,c}\sim\text{dc}\sim\text{d}}$, also das system von nr. 1, aber mit umgestellter taktfolge[4]); 4 str.

---

[1]) deren letzte nicht so stark verderbt ist wie Swinburne p. 204 klagt.

[2]) Auch in der seither als unecht nachgewiesenen übersetzung von Bronzino's *Magic Horse*, 6 str.

[3]) Vgl. hierüber p. 150[1] u. abh.

[4]) U. a. ist eben dies ein nicht zu unterschätzender vorteil unserer

β) reimpaarform $\overset{\text{aabbccdd}}{\text{3——2}}$ (1) *L'Far'*, 2 str., deren letzte um ein reimpaar verkürzt erscheint.

b) aus 2 + 4

1. *TwoSpir*, $\overset{\text{abac*,babc*}}{\text{4—2 4—2}}$ (aus dem schweifreim hervorgegangen), 6 str. mit ungleicher — nur im ersten bar gleichmässiger — bewegung. Zwei mangelhafte stellen sind hier zu notieren: 1,6 *(beams)* weist keinen reim *a* auf; 6,5 trägt fünf hebungen anstatt vier.

2. Geisterstimmen *Prom* IV 1—8; 40—55; $\overset{\text{abcadcbD}}{\text{2——42—}}$, 2 str.

c) aus 2 + 5: (1) *FArab*, 2 str., nicht leicht befriedigend zu skandieren, am besten vielleicht mit zugrundlegung ungl. bew. nach der formel $\overset{\text{abcb,adcd}}{\text{5252 5252}}$, wodurch sich nur 1,3 als unregelmässiger vierheber ergibt.

d) aus 3 + 4, aus dem balladenmetrum hervorgegangen (häufiger typus)

1. lied *WandJew* IV $\overset{\text{abab,cdcd}}{\text{34343433}}$ fall. bew., 1 str.

2. *ToMwd* $\overset{\text{a-ba-b,c-dc-d}}{\text{3 43 4 3 43 4}}$ fall. bew., mit häufig hinzutretendem auftakt (doppelt in zeile 1 und 5), 3 str.

3. *LovPhil* [1]) $\overset{\text{abab,cdcd}}{\text{4—3 4—3}}$ fall. bew., 2 str.

4. volkslied *Cenci* V 3, schwierig zu skandieren, am besten nach der *poulter's measure*-variation $\overset{\text{aabb,cc,dd}}{\text{3334 33 43}}$, 2 str.

5. *ToWillSh I* $\overset{\text{abab,ccdd}}{\text{4343 4—}}$, bewegung je nach dem inhalt wechselnd [2]), 6 str. Ungenauigkeiten laufen unter in bar 5, wo in angleichung an den zweiten stollen auch die zeilen b des ersten vierhebig gemacht sind. Der vers 2,8 hingegen ist mit kräftiger taktumstellung regelrecht zu lesen. [3]) Schwellstrophen sind die beiden letzten: bar 5 hat *δ* an neunter stelle, bar 6 desgl. und obendrein ein überschüssiges reimpaar

---

methode der schematischen strophendarstellung, dass sie die verwandtschaft einzelner gedichtformen in helle beleuchtung rückt und damit für ästhetische studien das wichtigste material liefert.

[1]) Dies gedichtchen ist S 533 citiert. Der dortselbst gebrachte unklare zusatz „mit willkürlichen reimen" bezieht sich nur auf das geschlecht der reime.

[2]) Siehe p. 86 u. abh.

[3]) Siehe p. 61 u. abh.

α an vierter und fünfter stelle, sodass diese — abschliessende — strophe zu einer elfzeiligen angewachsen ist.

e) aus 3 + 5: (1) erweiterte schweifreimstrophe *Prom* IV 495.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) *Epithal II* hauptform $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab,CCCR}^1}{4-3\;4-2}$ fall. bew., wozu ein stereotyper chorrefrain $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{EER}^2}{4\,4\,2}$ tritt. In bar 1 ist $R^1 = b$, in bar 3 $R^2 = b$, in letzterem falle wohl unabsichtlich.

b) aus 3, 4 + 5

α) Ein interessantes zwittersystem mit der reimfolge der oktave und der hebungsfolge der schweifreimstrophe $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababab,cc}}{553553\;45}$ begegnet uns in dem wundervollen gedicht *ToEdwWill*, 7 str.

β) $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccdd}}{5 \text{———} 43}$ (beachte den lyrischen abgesang!) *Death I*, 2 str.

γ) Ein ganz seltsames, ungleichrhythmisches und überhaupt schwer definierbares gebilde sind die *LNapoleon* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abba,bbcc}}{4343\;4455}$, wo die dreiheber ungl. steigen, die vierheber ungl. fallen, die fünfheber gleichm. steigen. Es fällt ferner auf, dass sämtliche 5 str. des gedichtes die gleichen reime beibehalten: eine störung in diesem von Sh höchst selten gewagten kunststück bringt nur die überlieferte lesart von 2, 1 u. 2 hervor, welche doch wohl in umgekehrter reihenfolge lauten sollen

How! what spark is alive on thy hearth?
Is not thy quick heart cold?

Denn es erscheint mir undenkbar, dass Sh sein gewissenhaft durchgeführtes reimspiel durch zwei abweichende verse wieder zu nichte gemacht hätte.

— Mangels genauerer angabe blieb im verzeichnis der 8zeiligen formen ein gedicht *Eyes* (zweiter redaktion) unerwähnt, welches nach Dowden's beschreibung [1]) im *Esdaile*-ms. ‚4 str. von je 8 zeilen' umfasst.

---

[1]) zb. bei Woodb IV 402.

H. Neunzeilig.

I. gleichmetrisch

a) aus 4hebern

1. *ToWillSh II* $\underset{4}{\underline{\text{abababccc}}}$ (erweiterung der oktave), 2 str., deren letztere mit unvollendetem schlussvers. Das fragment *ToWillSh III* könnte der entwurf zu einer weiteren strophe des gleichen gedichtes sein.

2. *OHeaven* $\underset{4}{\underline{\text{aa,bcbc,ddd}}}$ gleichm. fall. bew., 6 str., "verse that flows swiftly in three crystal streams" [1]).

3. *TrCon(Irv I)* [2]) $\underset{4}{\underline{\text{abaab,c}\sim\text{dc}\sim\text{d}}}$ mit charakteristischer ungl. steig. bew., 2 str., ungenau in 4 glieder zerspalten, deren erstes und drittes 5zeilig, deren zweites und viertes 4zeilig sind. Hiezu von einem dritten bar die anfangszeile.

b) aus 5hebern: (1) abgekürzte canzonenform $\underset{5}{\underline{\text{abcbaccdd}}}$, genau nach der vorlage gearbeitet, übersetzung von Dante's *Conv[ito]* I 5 "*Canzone, i' credo che saranno radi*"; auch als proöm zum *Epips* gezogen.

c) aus septenaren: (1) Fünfter und sechster geist *Prom* I 763—779 $\underset{7}{\underline{\text{a}\sim\text{b}\sim\text{a}\sim\text{b}\sim\text{,c}\sim\text{d}\sim\text{c}\sim\text{d}\sim\text{d}\sim}}$ (seltsames schema). Die antistrophe des sechsten geistes 772 weist mehrere sechshebige verse auf, reimt männlich und entbehrt des schlussverses d.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 4: (1) *στροφη β'* mit gegenstrophe, der bremse *Oed* I 230 u. 251 $\underset{2\text{———}4\,4\,2\;\;2\;\;4\;\;\;2}{\text{e*}\sim\text{fe}\sim\text{f,ggh*i}\sim\text{i}\sim\text{,A}}$, wobei die mit * bezeichneten verse verstärkenden binnenreim aufweisen und A den refrainvers der *στροφη α'* darstellt.

b) aus 2 + 5: (1) geisterlied *Down, down!* Prom II 3, 54 $\underset{2\text{———}5\,2}{\text{aRabbccdR}}$, 5 str. Die drittletzte zeile erscheint in den beiden ersten gesätzen dreimal gehoben. Der refrain der schlusszeile ist durch $\underset{2}{\text{d}}$ verdrängt.

---

[1]) Todhunter p. 186.

[2]) S. p. 134f. u. abh.

c) aus 3 + 4:

1. *Exhort* $\overset{\text{abab,cddcc}}{4\text{———}3}$ fall. bew., 3 str. Beachte die durch verkürzung des schlussverses erzielte neckische wirkung.

2. *BigotVict* $\overset{\text{abab,bccdd}}{4\text{—}3\ 43344}$ ungl. steig. bew., 4 str.

d) aus 4 + 6: (1) *StDejN* $\overset{\text{ababbcbcc}}{4\text{———}6}$, eine hübsche variation der spenserstanze, 5 str.

e) aus 5 + 6

α) Die echte Spenserstanze begegnet, wie vorne berichtet, in

1. *H&L*, zwei gesänge, noch nicht veröffentlicht

2. *OnLeavingLW*, 4 str., deren zweite als schluss einen *heroic* enthält

3. epos *L&C*. Von den metrischen unregelmässigkeiten dieses werkes haben wir bereits sämtliche fälle kommentiert, in welchen Sh entweder gegen die vom schema geforderte taktzahl [1]) oder gegen die güte der reime [2]) gesündigt hat. Hier wäre noch anzufügen, dass str. IX 15 in der ersten (*L&C*) fassung infolge eines reimversehens zu einer 10 zeiligen angewachsen war; der dichter ist sich dieses umstands bewusst geworden und suchte bei der revision für die *Revolt of Islam* regelmässigkeit herzustellen, wobei er — höchst charakteristisch für ihn — in einen neuen fehler verfiel: in der nun erhaltenen stanze weisen z. 4 und 5 keinen reim auf, wie ihn die spenserstanze fordert.[3])

4. *Adon*, 55 str.

5. fragment *Dream*.

β) ähnlich, mit veränderter reimstellung $\overset{\text{abab,cdcdd}}{5\text{———}6}$ in den aufeinander folgenden gedichten der *Nich*-sammlung:

1. *Epithal I*, 6 str.

2. *DespairNich*, 4 str.

3. *FrgNich*, 4 str., von denen die letzte unvollendet.

---

[1]) p. 70, 72 u. 85 u. abh.

[2]) p. 130, 135, 139 u. 140 u. abh.

[3]) Vgl. hierüber Form II 94.

B. aus drei taktarten gemischt (1) *MagnLady* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abacbdbcd}}{\text{433434—1}}$ nach Schipper[1]) ein eigentümliches gebilde; 5 str.

C. aus vier taktarten gemischt (1) *Moonbeam*, des melodischen baues $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab,ccddd}}{\text{4343 33226}}$, 3 str. Im ersten bar ist an vierter stelle noch $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a}}{\text{4}}$ zugefügt.

I. Zehnzeilig.

I. gleichmetrisch nur (1) *RepNAm* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab,cccbdd}}{\text{4——}}$ fall. bew., 5 oder vielmehr, nach Dowden's bericht[2]), 6 str.

II. ungleichmetrisch, aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) Erste variation des Oceanidenstrophensystems *Prom* I 220—230; 231—239, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababc,ddc,ee}}{\text{4——322344}}$, 2 str.

b) aus 3, 5 + 6: (1) *Time* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab, cd decc}}{\text{5——6533}}$, eine einzige, merkwürdige str., gleichsam eine verkürzte spenserstanze mit zufügung eines sich verjüngenden abgesangs, in welchem mir aber die waise $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{e}}{\text{5}}$ verdächtig vorkommt. Ich für meinen teil bin überzeugt, dass hier beabsichtigter binnenreim *calm : storm* vorliegt; der vers wäre demnach in $\overset{\frown}{\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{e}}{\text{2}}+\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{e}}{\text{3}}}$ zu zerspalten und das gefüge unter die elfzeiligen zu stellen.

c) aus 4, 5 + 6: (1) fluch *Prom* I 262—313, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab,ccdd,ee}}{\text{5——4——56}}$, anlehnung an die spenserstanze, 5 str.

K. Elfzeilig.

(II) Nur ungleichmetrische gebilde.

A. aus zwei taktarten gemischt: (1) fragment *I would not be a king* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab, cdcd cee}}{\text{4343 4434344}}$

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 2, 3 + 4: (1) halbchöre *Hellas* strophe und gegen-

---

[1]) S 749, daselbst ist die letzte zeile des systems irrtümlich als D bezeichnet.

[2]) Eines der *Esdaile*-mss. enthält nämlich eine weitere strophe, vgl. Woodb IV 436.

strophe 648 u. 660, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aa, bbb, ccc ddo}}{\text{44 224* 224* 342}}$, die mit * versehenen viertakter durchaus anapästischer bewegung.

b) aus 4, 5 + 6: (1) hauptform von *ConstSing* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abab, cdcedee}}{\text{5 — 4 — 56}}$, 3 str., deren erste in den beiden anfangszeilen nur 4 statt 5 hebungen aufweist.

C. aus vier taktarten gemischt: (1) *Madrigal*[1]) an Emilia Viviani. Sein bau $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abbab, cddcd, a}}{\text{54533 53253 5}}$ enthält zwei in ihrer reimordnung (nicht in ihrer hebungsfolge) symmetrische stollen und einen einzeiligen schluss. Die sechste zeile beginnt, bei wegfallendem auftakt, mit hebung: ein umstand, von dem Swinburne als einer ganz vereinzelten erscheinung spricht [2]), sodass man kaum weiss, ob man Swinburne hier ernst nehmen soll.

(2) über *Time* s. oben.

L. Zwölfzeilig.

(II) Nur ungleichmetrische gebilde.

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 3 + 4

1. *Past*, in zwei str. mit reimendem endzeilenpaar gedruckt, ist als einzige zwölfzeilige strophe des baues $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcd; eeffcd}}{\text{4 — 3}}$ aufzufassen, und zwar deswegen, weil der schlussvers abweichende hebungszahl aufweist.

2. Das dreistrophige gedicht *HPan* enthält einige unregelmässigkeiten, die wir z. t. vorne [3]) kurz genannt haben. Zur not liesse sich auch der erste bar nach dem schema der andern als $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a~ba~bR~; cdcdeeR~}}{\text{3 — 443}}$ skandieren. Eine weitere abweichung besteht darin, dass im 3. bar die auf c und d reimenden zeilen viertaktig sind. Die von S 599 gegebene formel ist durchaus ungenügend, da sie höchstens der struktur der ersten strophe entspricht.

b) aus 4 + 5: (1) chorstrophe β' mit gegenstrophe *Oed* I 37 und 55, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aa, bbccdede, ff}}{\text{44 5 —}}$

---

[1]) Diese passende bezeichnung nach Forman. Woodberry stellt das gedicht unter die fragmente [?].

[2]) l. c., p. 229 note.

[3]) p. 68 u. abh.; auch Mayor, l. c., p. 252.

c) aus 5 + 6: (1) *TaleSoc* $\overset{\text{abbb,accdcdee}}{5\text{———————}6}$, nachbildung der spenserstanze, 10 str. [1])

B. aus drei taktarten gemischt, in der (1) *HIntB* $\overset{\text{abba,accb,ddee}}{5\text{——}6445\ 4\text{—}5}$, 7 str.

M. Dreizehnzeilig.

I. gleichmetrisch, aus 5 hebern

1. *Conv*, übersetzung der Dante'schen canzone, $\overset{\text{aba,bac,cdeedff}}{5\text{————————}}$, 4 str. (die fünfte, abgekürzte, wurde bereits besprochen).

2. Envoi zum *Epips* 592 $\overset{\text{abc,bac,b,daddee}}{5\text{————————}}$, offenbar eine nachbildung der eben erwähnten form.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 2 + 3: (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe der bremse *Oed* I 220 u. 240, $\overset{\text{AbbaA,ccaddaAa}}{2\text{——————}32\text{———}}$ ungl. steig. bew.

b) aus 3 + 5: (1) Die 3 strophen *β'* der *ONaples* $\overset{\text{aabcd-d-bc,acdbC}}{3\text{————————}533}$, wobei der reim c = f der strophen *α'* und insbes. $C = F^2$ derselben. Letzterer umstand ist von bedeutung, weil er uns eine merkwürdige lizenz im bau der epantistrophe verstehen hilft: dieselbe schliesst nämlich, sicherlich infolge eines versehens, auf die beiden refrainverse der *α'*-strophen, ihr abgesang lautet $\overset{\text{adbcC}}{33554}$. In der antistrophe sind die reime des abgesangs geringfügig umgestellt: acbdC.

B. aus drei taktarten gemischt: (1) Asia's lied *Prom* II 5, 72 $\overset{\text{aabbcc,\ ddeefff}}{445445\ 4\text{——}\underset{\overset{\frown}{\text{f f}}\atop{3\ 3}}{56}}$. Über die struktur dieser 3 strophen, über die anwendung des schmückenden binnenreims in der letzten zeile usw. ist bereits an verschiedenen stellen eingehend gehandelt worden. Es erübrigt nur noch éines hinzuzufügen, und zwar über den erwähnten binnenreim. Da ein solcher naturgemäss versteckt liegt, so konnte er vom dichter selbst beim bau entsprechender gesätze

---

[1]) Forman druckt nach Rossetti 7 str.; allein Dowden kennt ein revidiertes *Esdaile*-ms., welches die erweiterung von 10 str. und überdies kostbare verbesserungen aufweist (zb. zeile 3, 5 *grieve* statt *feel*, wozu p. 139 u. abh. zu vergleichen), s. bei Woodb IV 436.

übersehen werden, was Sh éinmal in 2, 12 passiert ist (97 *earth* im verhältnis zu 84 *profound* und 110 *sea*).

C. aus vier taktarten gemischt: (1) strophe β' der oceaniden *Prom* I 314—325 und gegenstrophe 326—337: $\overset{\text{abab; cdc}\gamma\text{d; eee,c}}{4\text{———}2\quad 223\ 5}$. Die *στροφη* weist an zehnter versstelle statt e den aushilfsreim c auf (*stretching on h i g h*). Vgl. auch p. 137f. u. 179 u. abh.

N. Vierzehnzeilig.

I. gleichmetrisch, aus 5 hebern.

Hieher gehören die 25 sonette und sonettenfragmente Sh's, welche oben aufgezählt worden sind.

II. ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt: (1) *στροφη α'* samt gegenstrophe, *ONaples* 52, 77 u. 102 $\overset{\text{ababb, cdcdd, ee}F^1F^2}{5\text{——}3\ 5\text{——}3\ 5\text{——}3}$. Auch hier ist von zwei ungenauigkeiten zu berichten: die schlusszeile ist vierhebig in der epantistrophe, ebenso die zehnte zeile der antistrophe (86 der hergebrachten zählung). Dass nun im letzteren falle das die unregelmässigkeit veranlassende *Aghast* gestrichen werden sollte, sanktioniert Zupitza's beobachtung [2]), dass in der urschrift die zeile mit *She* (*S* als majuskel) begonnen habe und das wort *Aghast* später zugefügt wurde. Es lässt sich hier wieder so recht deutlich bemerken, wie der dichter — zum teil wahrscheinlich infolge seiner unklaren bezeichnungen der einzelnen gebilde, namentlich aber weil er bei der revision dem metrum keine aufmerksamkeit mehr schenkte [3]) — in seinem schema irre geworden ist. Beachtenswert ist, dass auch in der epode α' die zehnte zeile (*The isle-sustaining Ocean-flood*) vier- statt dreihebig ist. Das schema fordert nun aber den dreiheber gebieterisch, denn diese schlusszeile des zweiten stollens musste der schlusszeile des ersten stollens (welche ausnahmslos dreihebig ist) entsprechen; auch erscheint die form dreimal (in der antiepode α', in der

---

[1]) Vgl. p. 138 u. abh.

[2]) *Archiv* XCIV, p. 19.

[3]) Vgl. p. 185[2] u. abh.

strophe *α'* und epantistrophe *α'*) vollkommen gewahrt. Man kann sich deutlich vorstellen, wie der dichter — falls er, im begriff *aghast* zuzusetzen, die form überhaupt befragte — als formelles muster sich (aus äusserlichen gründen) gerade die epode *α'* vor augen hielt und auf solche weise dazu kam, den dort begangenen fehler hieher zu übertragen.

B. aus drei taktarten gemischt

a) aus 1, 2 + 4: (1) *Autumn*, eine malerische, aber verwickelte strophe, die infolge anderer anordnung in den ausgaben weniger zeilen umfasst. Ihr bau entspricht der formel $\overset{\text{a~a~b~b~C}^1\text{,ddb~}}{2\text{———}1\ 221}, \overset{\text{EeeC}^2\text{C}^3\text{c}}{2\text{———}4}$ [1]), 2 str.

b) aus 2, 4 + 5: (1) *στροφη β'* mit gegenstrophe des furienchors *Prom* I 528 u. 564 $\overset{\text{aaab~b~ccdd,eeed,e}}{4\text{————}2\,5}$

c) aus 3, 4 + 5: (1) drei chorstrophen *Hellas* 197; 211 u. 225 $\overset{\text{abab,ccdeed,ffgg}}{4\text{——}335335335 4}$, ungleichrhythmisch, insofern die vierheber inmitten der jambischen bewegung fallen. Vers 214 ist fälschlich dreihebig.

d) aus 4, 5 + 6: (1) hymneneinlage *L&C* V 52 $\overset{\text{aab~ccb~}}{5\text{———}}$, $\overset{\text{cdedef,fgg}}{4\text{———}55\,6}$, 6 str., ungleichrhythmisch, indem die viertakter fallen.

O. Fünfzehnzeilig.

II. nur ungleichmetrisch

A. aus zwei taktarten gemischt

a) aus 1 + 2: (1) Hieher ziehen wir mit S 517 die *Fug*, deren organische anordnung 3 str. zu je 15 zeilen aufweist, nach der schweifreimform $\overset{\text{a~a~b~b~c,d~d~e~e~c,f~f~g~g~c}}{2\text{———}1\ 2\text{———}1\ 2\text{———}1}$ ungl. steig. bew.

b) aus 2 + 4: (1) Erster und dritter geist des menschlichen gemütes *Prom* I 694 u. 723, $\overset{\text{aaabbbccc,ddeeff}}{4\text{————}22\ 4\text{—}}$, 2 str. Die beiden sänge des zweiten und vierten geistes sind schwellstrophen desselben baues mit schliessendem $\underset{4}{\varphi}$.

B. aus drei taktarten gemischt

(1) In der „wuchtigen“ [2]), nicht weniger als neunzehn(19)mal wiederkehrenden strophe der *OLib*. Das schema

---

[1]) Die bei S 608 aufgestellte formel ist ungenau.

[2]) So H. Richter, p. 447.

ihres baues $\underset{5\text{———}4\,4\,6\,5\text{———}6}{\text{abab,cddd,cecedee}}$ (vierheber gern ohne auftakt) fasst Schipper[1]) als verdoppelnde nachbildung der spenserstanze auf. Einen ästhetischen kommentar gibt Todhunter mit den worten: "The verse soars on in its majestic eagle-flight, scarcely stooping or faltering once in the whole course of the nineteen great stanzas".[2]) "There is in the versification of this ode something of the stanzas of *Childe Harold* ... There is in this poem more of that great quality of Byron's Spenserian stanza — sustained majesty, than is usually to be found in Sh's poetry" [3]).

P. Siebzehnzeilig.

(I) Ein gleichmetrisches versgefüge aus 4hebern liegt vor
(1) in der *στροφη β' Prom* II 2, 24 $\underset{4\text{————————}}{\text{abacbd,dceefg,ffghh}}$.

Q. Achtzehnzeilig.

(I) Hierher zählen die gleichmetrischen chorstrophen *Hellas* 46 u. 76, (dazu eine gekürzte *μεσῳδος* verwandten baues) $\underset{4\text{————————}}{\text{aab}{\sim}\text{cb}{\sim}\text{c,dddefef,ggghh}}$ fall., bew.

R. Neunzehnzeilig.

(II) Ein ungleichmetrisches gebilde sind die zwei kunstvollen strophen *Ocd* II 2, *στροφη* der priester v. 1, *ἀντιστροφη* der *Liberty* erst v. 84, $\underset{4\text{——}25\text{——}445\text{——}445\text{—}}{\text{aabbcc,ddeefgfghhiii}}$, ungleichrhythmisch insofern die fünfheber steigender, die vierheber fallender bewegung sind.

S. Zweiundzwanzigzeilig.

(II) ungleichmetrisch: (1) Epode *α'* mit antiepode *ONaples* $\underset{5\text{——}35\text{——}35\text{————}45545\text{——}}{\text{ababb,cdcdd;e}{\sim}\text{fe}{\sim}\text{e}{\sim}\text{ffghhfgg}}$. Dass ein so verwickeltes system ganz ohne versehen durchgeführt würde, ist kaum zu erwarten. Zeile 10 der epode ist, wie erwähnt, vier- statt dreihebig,

---

[1]) S 791. Daselbst unterläuft in der aufgeführten formel das versehen, dass die schlussverse mit ff bezeichnet sind.

[2]) p. 189.

[3]) p. 192.

während der 15. vers der antiepode *Of the white Alps, desolating* und ebenso der 19. *Their dull and savage lust* je einer hebung ermangeln.

T. Dreiundzwanzigzeilig.

(I) gleichmetrisch: (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe des I. halbchors *Prom* II 2,1 u. 41, $\underset{4\text{—————}}{\text{abbb,acbddcb,eefgffhhgii}}$.[1])

U. Vierundzwanzigzeilig.

(II) (1) *στροφη α'* mit gegenstrophe des furienchors *Prom* I 495 u. 539. Die organischen teile des systems haben wir bereits auseinandergesetzt; die formel heisst $\underset{4}{\text{a}}\ \underset{4\text{—————}2\ 34\text{—}}{\text{aa,bbcc,dde-f-e-f-gghghik,Rikk}}$. Über die ungenauigkeit in der

$\widehat{\underset{2}{\text{a}}\ \underset{2}{\text{a}}}$

gegenstrophe haben wir ebenfalls[2]) berichtet.

V. Einunddreissigzeilig.

(II) (1) Ein solches riesenhaftes system repräsentieren die epoden *β'* in der *ONaples*. Ihre struktur ist dreiteilig und ihre reime sind mit bewunderungswürdiger kunst verwoben. Stollen 1: $\underset{3\text{—————}}{\text{aabcd-d-bc}}$ erweiterung der schweifreimform; stollen 2: $\underset{553\ 553}{\text{efg,efg}}$ anlehnung an dieselbe; abgesang: $\underset{3\text{——}4\ 5\text{———}335\text{———}}{\text{ac*deh,gfiihk-llk-hmm}}$. Ein versehen lief im abgesang der antiepode unter, indem der mit * markierte vers zwischen 161 und 162 (hergebrachter zählung) ausfiel; somit umfasst die antiepode nur 30 verse. Durch die abwesenheit einer zeile selbst aus der ordnung gebracht, gibt der dichter dem auf h reimenden vers (164) drei hebungen statt der ihm zukommenden vier.

---

[1]) Bei vergleichung von H. Richter's übertragung der *στροφη* ergibt sich, dass dieselbe in v. 12 bis 14 die originalreimfolge eef zu eff umändert. Diese lizenz wäre nicht weiter schlimm, sie entpuppt sich jedoch als blamabler schnitzer, sobald wir die englischen reimwörter jener drei zeilen in's auge fassen; dieselben heissen *silently : anemone many a one.*

[2]) p. 180 u. abh.

Anhang: Sh's antike metren.

Von seinen ehemaligen mitschülern ist stets rückhaltslos anerkannt worden, dass Sh's fertigkeit im bau lateinischer verse erstaunlich war. Medwin hat uns einen ausführlichen, mit ergötzlichen episoden gewürzten bericht gegeben und als interessante einzelheit erwähnt, dass sein freund das elegische versmass sehr liebte, dessen anmutiger, ungezwungener fluss sein ohr entzückt habe.[1] Andere schulfreunde erinnerten sich noch in späten jahren seiner erstaunlichen, an Ovid gemahnenden verstechnik.[2]

Doppelt leid muss es uns also thun, dass nur wenige überbleibsel seiner lateinischen versübungen auf uns gekommen sind, nämlich ein — bereits aus dem jahr 1808 stammendes — *Epitaphium* zu Gray's elegie, 6 hübsche sapphische str.; und das inhaltlich verwegene epigramm *In Horologium*, 2 distichen. In der englischen dichtung hat Sh antike formen, soviel überliefert, nur in einer übersetzung des soeben genannten epitaphs angewendet.[3]

Freiere nachbildungen, wie sie Sh häufig bei seinem lehrmeister Southey[4] vorfinden konnte, begegnen insbes. in den widmungsstrophen zur *QMab*, die sicherlich antik geformt sind (eine gewisse familienähnlichkeit mit der alcäischen strophe ist unverkennbar). Es ist von interesse zu beobachten, dass bei Southey, Collins und Milton noch nicht die Sh'sche, durch ihre allmähliche verjüngung besonders musikalisch wirkende form, sondern nur das weniger hübsche gebilde $\substack{abcd\\5533}$ vorkommt.

Wie vielfach im übrigen antike muster auf Sh's strophenkunst eingewirkt haben, ist oben an mehreren stellen zu bemerken gewesen.

---

[1] I 47.

[2] S. bei Jeaffreson, l. c. I 57. Vgl. auch Mrs. Sh's wort: "His power of Latin versification was marvellous."

[3] Dowden citiert daraus einige strophen, I 347 seiner biographie.

[4] Einige belege bei S 459.

Zweite Abteilung: Unregelmässige Formen.

Gar nicht selten sind die fälle, in denen Sh versgefüge zu einem gedicht zusammensetzt, die — wenn auch dem auge manches mal als harmonische gebilde erscheinend — in ihrem bau sich doch stark von einander unterscheiden. In den mit weniger sorgfalt geschriebenen dramen *Oed* und *Hellas* haben wir dgl. komplexe des öfteren nachgewiesen. Von den epen sind in gewissem sinn *WandJew* und *R&H* hieher zu zählen. Ersterem liegt, wenn nicht das reimpaar, der schweifreimtypus zu grunde, wobei die schweifverse meist dreihebig, die anderen vierhebig sind; auch fünftakter begegnen hie und da, bes. am schluss von abschnitten, ein alexandriner ganz vereinzelt (III 246). Die bewegung schwankt zwischen gleichmässig und ungleichmässig steigend. Somit erübrigt nur noch die betrachtung derjenigen lyrischen gedichte unregelmässigen baues, die wir in der ersten abteilung noch nicht oder nur mit bezug auf ihre regelmässigen bestandteile zu erwähnen gelegenheit hatten.

1. *Love*, anscheinend frei gereimt und gehoben, lässt sich in zwei strophen von je 10 zeilen des baues $^{\text{abab,cdcd,ee}}_{4343\ 4-3\ 44}$ zerlegen, denen eine epode $^{\text{abab}}_{4-3}$ angefügt ist. Allerdings muss nach dieser einteilung enjambement von der zweiten strophe zur epode angenommen werden.

2. *ToIreland* besteht aus zwei teilen, deren erster fünf reimpaare umfasst, während der letztere in blankversen geschrieben ist.

3. Die form der prachtvollen *Stanz1814* entspricht deren leidenschaftlichem inhalt; es ist eine rhapsodie [1]), in welcher, mit Boileau zu sprechen, «un beau désordre est un effet de l'art». Der dichter durchbricht hier die form so wie er, möchte man sagen, in jenen tagen die gesellschaftliche ordnung zu durchbrechen versuchte. Das in seiner wildheit so schöne gedicht ist in 6 vierzeiligen strophen überliefert; einige herausgeber formieren hieraus 3 str. zu je 8 zeilen, womit

[1]) „Eine ganz eigentümliche form" S 567.

gar nichts gewonnen ist. Die einzelnen gesätze, kreuzweise reimend, entsprechen etwa — absolut sicher lässt sich hier nichts behaupten — den hebungsschematen 1) 56(?)66 — 2) 5677 — 3) 5(?)556 — 4) 7667 — 5) 6677 — 6) 6677. Wir ersehen hieraus, dass die beiden letzten strophen gleichen bau, alle andern aber, und die beiden letzten im verhältnis zu den andern, ungleichen bau aufweisen. Eine genaue analyse des gedichtes hat auch Mayor[1]) gegeben; mit einigen seiner messungen, zb. der zeile

Pour bítter teárs ón ‖ its désoláted heárth

(zerdehnung von *tears*, cäsur hinter *on*) kann man sich schlechterdings nicht einverstanden erklären. Grundliegend für richtige skansion der vorliegenden metren ist die erkenntnis, dass die sechs- und siebentaktigen verse durchweg zwei kurzzeilen repräsentieren, wodurch sich, wenn diese akatalektisch sind, die möglichkeit einer epischen cäsur ergibt, während die quinare reine *heroics* (ohne epische cäsur) sind.

4. *Mont Blanc*[2]) ist nach art von *R&H* frei gereimt.

5. *SumWint*, ein liebliches gedicht, besteht aus zwei paarweise reimenden ‚strophen', deren erste, den sommer beschreibende, 10zeilig, die letzte, den winter schildernde, 8zeilig ist. Seybt zerlegt seine übersetzung in drei teile von 6, 6 und 8 zeilen, wodurch er keinen vorteil gewinnt, aber viele verliert. Am richtigsten fassen wir das gedicht auf, wenn wir ihm als metrische form das heroische reimpaar zu grunde legen und in seinen beiden abschnitten nicht strophen, sondern lediglich teile sehen, deren abtrennung durch den inhalt geboten war.

Eine anzahl von gedichten ist mehr oder minder deutlich strophisch gegliedert, die gesätze selber aber sind frei gehoben und frei gereimt. Hieher gehören *Az*, *HellProl* 180 ff., 3 freie str., *Dirge* zur *Ginevra*[3]), *BSerch, MelNich.*[4]) Es sind

[1]) l. c., p. 253.

[2]) S 818 schreibt *Mount Blanc.*

[3]) Mithin sind Rossetti's emendationen hier unnötig.

[4]) Das vorausgehende *SpectHors* ist in reimlosen anapästischen viertaktern geschrieben.

ferner alle freien odenformen hieher zu stellen, also gedichte in frei gehobenen, strophisch nicht eingegliederten versen. Southey hatte dergl. ungemein geliebt und in lyrischen gedichten gern gebraucht, oft mit freien reimen untermischt wie in *To Horror*, *To Contemplation*, *To a Friend*, *The dead Friend*, aber auch, wie in dem epos *Thalaba*, durchaus ohne reim. Von Sh's werken fällt uns sogleich *QMab* ein; lyrische poesien der erwähnten art hat Dowden in einem *Esdaile*-ms. gefunden, zb. *The Voyage*, ein fragment von einigen 300 zeilen "irregular unrhymed verse" (noch nicht publik).[1])

[1]) Dowden I 284, oder bei Woodb IV 400.

Nachwort.

Die ergebnisse, welche unsre untersuchung gezeitigt hat, dürften für die wissenschaftliche versforschung nicht ganz bedeutungslos sein, indem sie beobachtungen über die metrische technik eines der allerbedeutendsten verskünstler sammelten. Somit sind sie mittelbar vielleicht auch von gewisser bedeutung für die literaturgeschichte, indem sie den beweis liefern, dass der grosse dichter auch was die formelle seite der poesie anlangt, in vieler hinsicht grosses, neues geleistet hat, während er in vielen punkten freilich auch ein durchbrecher aller formen in des wortes verwegenster bedeutung genannt werden muss. In erster linie aber erbitten sich unsre forschungen geneigtes gehör in fragen der textkritik, da sie für Sh einen metrischen *standard* aufstellen, einen aus mühevollen beobachtungen gewonnenen wertmesser, der an strittige *loci* angelegt zu werden verdient. Es wäre dem verfasser der schönste lohn, wenn endlich das starre konservierungsbestreben einiger herausgeber und die verbesserungssucht anderer, die alles nur eben machen und die schönen verse verflachen will, den auf diesen seiten entwickelten gründen weichen wollten. Ist es ja gerade die metrik, die sich von jeher als thätigste helferin der Sh'schen textkritik erwiesen hat: so sind, um nur éines beispieles zu gedenken, alle weit verstreuten strophen des fragmentes *Otho* auf metrische indizien hin zusammengebracht worden.[1]) Darum wagen wir dem

---

[1]) S. Form III 401.

wunsche ausdruck zu geben — hoffentlich bleibt es kein blosses *pium desiderium* —, es möchten zunächst in allen vorne namhaft gemachten fällen die fälschlich binnenreimenden zeilen in endreimende aufgelöst werden; es möchten richtige *indentations* angebracht werden, so zwar dass in metabolischen versreihen die h e b u n g s z a h l und nicht das reimschema massgebend ist[1]; es möchte in denjenigen zeilen, über deren richtige lesart vom standpunkt des metrikers aus kein zweifel mehr bestehen kann, die beste emendation aufgenommen und in betreff neuaufgestellter konjekturen eingehende nachforschung gepflegt werden. Denn von éinem seien wir überzeugt: wenn Sh noch unter uns weilte, er würde uns herzinnig danken für jede heilung des verstümmelten und entstellten! — In gewissen fällen hingegen, wo wir die richtigkeit der überkommenen, anscheinend mangelhaften lesart bestätigen und erklären konnten, werden die vorgebrachten emendationen, weil unbegründet, abzuwerfen sein.

Hoffentlich ist es uns gelungen, an einer reihe von einzelbeobachtungen nachzuweisen, dass S h e i n e r d e r a l l e r g r ö s s t e n v e r s k ü n s t l e r w a r, u n d d a s s e r n a m e n t l i c h f ü r d i e m u s i k d e s v e r s e s u n d d e r s t r o p h e d a s f e i n s t e g e f ü h l b e s a s s. Dies legte er am deutlichsten an den tag in jenen metrischen kunststücken, deren eigentlicher erfinder er genannt werden darf, und deren geschickter verwendung er den süssen wohlklang seiner verse und strophen verdankte. Wie reich unser dichter durch diese neuerungen, namentlich auf dem gebiet der strophe, seine vaterländische literatur, aber diese nicht nur, sondern mehr noch fremde literaturen befruchtet hat, lässt sich im rahmen dieses kurzen nachworts nicht mehr entwickeln.

Auch da wo die höhere musikalische ausschmückung der strophe und des verses dem dichter nicht auflag, erzielte er meist ohne mühe einen vers von natürlicher glätte und schönheit. In dieser beziehung verdient ein bericht

[1]) Vgl. aber Forman's standpunkt IV p. XVI.

Medwin's wiedererzählt zu werden. Medwin erwähnt[1]), man habe an gesellschaftsabenden in Pisa gelegentlich schöngeistige unterhaltungen veranstaltet, bei denen zu einem gegebenen wort möglichst viele endreime gefunden werden sollten, und Sh habe in der festgesetzten zeit ein prächtiges fantastisches gedicht mitsamt den verlangten reimen fertig gebracht.

Dieser thatsache scheint nun allerdings der zustand der überlieferten mss. oder jener viel citierte bericht Trelawny's über die originalskizze des *Guitar*gedichtes zu widersprechen. Verwechseln wir aber hier nicht künstlerische feile (ausarbeitung, *limae labor et mora,* wie Horaz sagt) und genialen entwurf. Der entwurf seiner verse war bei Sh, wie bei jedem rechten musenliebling, genial, frisch, ungezwungen, flüchtig, sein vers fliessend, der reim kam dem schaffenden entgegen.[2]) Erst die spätere mühevolle ausarbeitung veranlasste jene bekannten überschmierten, kaum leserlichen manuskripte.

Gewöhnlich wird ein solches bestreben kritischer feinarbeit unsrem Sh — dem dichter von der göttlichen flüchtigkeit — überhaupt abgestritten, so noch in neuester zeit von Woodberry, welcher in seinem letzten buche[3]) sagt, ‚formsinn' in der bedeutung von hang zu peinlicher ausfeilung habe Sh allerdings niemals besessen, noch auch begehrt, während ihm in hervorragendem masse der instinkt für alles schöne ebenmass, für die natürliche entwicklung von empfindung zur idee usw. innewohnte. Das genaue gegenteil zu dieser äusserung stellt folgendes wort Craik's dar: "Sh, with all his abundance and facility, was a fastidious writer, scrupulously attentive to the effect of words and syllables, and accustomed to elaborate whatever he wrote, to the utmost"[4]). Beide citate sind typisch für die verschiedene

[1]) II 240.

[2]) Umsomehr als bei einem dichter, der in einer welt der metaphern und allegorien schwelgte, selbst das entlegenste reimwort vermöge eines vergleiches beigezogen werden konnte: dies lehren uns die fragmente, in denen das reimwort in den meisten fällen notiert ist, auch wenn der rest der zeile fehlt.

[3]) *Makers of Literature,* New York 1900, p. 219.

[4]) *Manual of English Literature,* Leipzig 1874, II 271.

stellung, welche unserem dichter gegenüber von der formalen kritik eingenommen wird. Für uns als metriker steht soviel fest: mag Sh einzelne werke noch so peinlich ausgefeilt haben, der metrischen seite derselben ist die feile in den seltensten fällen zu gute gekommen; seine revisionen erstreckten sich fast ausschliesslich auf inhaltliche und verbale besserungen, während der bau des verses, die wahrung der form, die beobachtung von takt, rhythmus und reim aufgaben waren, die der dichter bereits befriedigend gelöst zu haben glaubte, wenn er sein werk in der skizze fertig sah.[1]) So kommt es denn, dass, im vergleichenden lichte betrachtet, Sh's verskunst in bezug auf regelmässigkeit des baues vor der seiner poetischen mitbrüder nicht stand halten kann: peinliche genauigkeit und selbstkritik, abgeklärtheit der formen, die von beschaulicher arbeit zeugt, all das ist bei anderen dichtern, sogar einem Lord Byron, leichter anzutreffen als bei unserem Sh.

Ein versuch, die entwicklung von Sh's verstechnik chronologisch darzustellen, müsste fehlschlagen, da — wie oben gelegentlich auseinandergesetzt — von einer eigentlichen entwicklung und ausreifung in diesem punkt nicht gesprochen werden kann. Nur die strophische technik scheint in dem masse als die dichterische selbsterkenntnis unseres sängers erwachte, eine vervollkommnung durchgemacht zu haben. Von den einfachen, altbewährten, heimischen mustern an, in deren gewand die jugendgedichte noch einhergingen, bis zu den ureigenen imposanten odenformen und chorstrophen der späteren perioden — welch weiter weg, und welch herrliche entwicklung! Selbst innerhalb einer und derselben strophengattung lässt sich eine künstlerische ausreifung beobachten, wie Todhunter beispielsweise an der terzine des *Triumph*, verglichen mit der des *PAthan*, erläutert hat.[2]) Und zu denken,

[1]) Vgl. auch die feinsinnigen bemerkungen professor Baynes', *Edinburgh Review* April 1871 (z.t. bei Form I p. XXV), worin ähnliche gedanken ausgedrückt sind und das facit gezogen wird: "Thus, although from native fineness of ear, his lines are never unrhythmical, the rhyme is often defective, and sometimes the metre as well."

[2]) *Notes on the Triumph*, ShSocPap. I 1, 74: "If we compare the *t. r.*

wieviel dieser meistersinger noch geschaffen und erfunden und ausgereift und vervollkommnet hätte, formal nicht nur, sondern auch ideell, wäre er zum krönenden zenith seines lebens und schaffens emporgestiegen! — Der gedanke ist „kindisch, aber göttlich schön."

of this poem with that of *PAthan*, it will be seen what progress the poet has made in mere craftsmanship."

Verzeichnis der Titelkürzungen.

Folgende liste gibt neben den in vorliegender abhandlung gebrauchten sigeln (abkürzungsformeln) den volltitel für die meisten[1]) Sh'schen gedichte. Dass ich auch band und seite der beiden grundliegenden ausgaben von Forman und Woodberry beifügte, wird fachgenossen und Sh-freunden nicht unwillkommen sein, da das auffinden eines einzelnen gedichtes in den (verschieden angeordneten) ausgaben für den weniger belesenen stets mühsam und zeitraubend war.

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Adon	Adonais	III 67	III 1
AdonStud	Studies and Cancelled Passages *zu dems.* (Form)	— 430	— 30
Alast	Alastor . .	I . .	I 21
Allegory	An Allegory	III 320	IV 61
Arethusa	*ebso.*	— 286	— 29
Autumn	Autumn: a dirge	— 315	III 153
Az	The Aziola	— 345	IV 81
Balloon	To a B. laden with knowledge	IV 325	
BigotVict	Bigotry's Victim (R[ossetti])	— 303	IV 356
Bottles	Sonnet, On launching some Bottles filled with knowledge	— 325	
BPleasure	The Birth of Pleasure (Form)	III 445	IV 16
BSerch	The Boat on the Serchio	— 457	— 113

[1]) Weggelassen sind nur diejenigen **fragmente**, denen in unserer abhandlung keine citate entnommen worden sind.

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
CavtoD	Sonnet, translated from ... Cavalcanti (To Dante)	IV 206	IV 248
Cenci	The Cenci	II 195	II 1
Charles	Charles the First	IV 3	III 285
Circumstance	Circumstance, translated from the Greek	— 190	IV 231
Cloud	The Cloud	III 267	II 295
ConstRose	To Constantia '*The rose*'	IV 81	III 393
ConstSing	To Constantia. singing	III 191	— 391
Conv	The 1rst Canzone of the Convito, translated from... Dante	IV 197	IV 239
Cycl	The Cyclops	— 150	— 189
Δακρυσι	To —. *ΔΑΚΡΥΣΙ ΔΙΟΙΣΩ*	III 161	I 49
Death I	Death '*They die*'	— 200	III 149
Death II	Death '*Death is here*'	— 316	— 147
DemW	The Demon of the World	— 373	I 61 und III 367
DespairNich	Despair	IV 296	IV 346
DespairVC	Despair	[Nr. 5 der	*VC*-ged.]
DevW	The Devil's Walk	IV 326	IV 371
Dirge	A Dirge '*Rough wind*'	III 367	— 145
DirgeYear	Dirge for the Year	— 326	— 69
Dream	A Dream, *fragment*	IV 105	— 120
DtoCav	Sonnet, from the Italian of Dante (To Cavalcanti)	— 196	I 57
EdmEve	Saint Edmond's Eve	[Nr. 14 der	*VC*-ged.]
Engld1819	England in 1819	III 229	IV 6
EpAnVers	Another Version [des *Epithal II*]	— 342	— 91
Epips	Epipsychidion	— 41	II 361
EpipsStud	Studies and Cancelled Passages (Form) *zu dems.*	— 424	— 389
Epithal I	Fragment, supposed to be an Epithalamium ...	IV 292	IV 342
Epithal II	Epithalamium	III 341	— 90
Epitaphium	*ebso.*	IV 268	— 315
Evening	Evening, Ponte al Mare, Pisa	III 343	— 111
EvToHarr	Evening, To Harriet '*O thou bright Sun*'	— 159	
Exhort	An Exhortation	— 234	II 289
Fad Viol	Song, on a Faded Violet	— 205	III 150

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
FallBon	Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte	III 171	I 56
FalsVice	Falsehood and Vice: a Dialogue (*note IV zu QMab*)	I ..	IV 468
FArab	From the Arabic. An Imitation	III 328	— 72
Faust	Scenes from the Faust of Goethe	IV 240	— 284
Fiordisp	Fiordispina	III 442	— 56
FrgNich	Fragment *'Yes! all is past'*	IV 298	— 347
Frg'PeopleEngl'	To the People of England, *fragment*	— 87	— 7
Fug	The Fugitives	III 335	— 74
Ghasta	Ghasta; or, the Avenging Demon!!!	[Nr. 16 d.	*VC*-ged.]
Ginevra	*ebso.*	III 449	IV 104
GoodNight	*ebso.*	— 324	— 49
Guitar	With a Guitar, To Jane *'Ariel to Miranda'*; To a Lady with a guitar (MrsSh)	— 362	— 140
H	= Hymn		
H&L	Henry and Louisa	(IV 399)	
HAp	Hymn of Apollo	III 290	IV 34
HEarth	Homer's Hymn to the Earth, Mother of All	IV 148	— 185
Hellas	*ebso.*	III 95	III 39
HellFrg	Fragments connected with the Prologue to Hellas	— 431	IV 101
HellProl	Prologue to Hellas	— 103	— 94
HIntB	Hymn to Intellectual Beauty	— 176	I 371
HMerc	Hymn to Mercury ..	IV 111	IV 153
HMin	Homer's Hymn to Minerva	— 145	— 186
Hope	*ebso.*	[Nr. 7 d.	*VC*-ged.]
HPan	Hymn of Pan	III 291	IV 36
HSun	Homer's Hymn to the Sun	IV 146	— 184
Icicle	On an Icicle that clung to the grass of a grave (*Esdaile-ms.*); The Tear (R)	— 305	— 353
I fear	To —	III 286	— 37

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Incantation	Fragment of an Incantation (Form); Song of the Furies (Woodb)	IV 94	IV 18
IndSer	The Indian Serenade (Lines to an Indian Air)	III 242	— 10
InHorologium	*ebso.*	IV 270	— 315
Invit	To Jane — The Invitation	III 356	— 133
InvMis	Invocation to Misery	— 218	III 413
IrSong	The Irishman's Song	[Nr. 10 d.	*VC*-ged.]
Irv I—VI	*Die 6 gedichte aus* St-Irvyne	IV 277	IV 323
Isle	The Isle	III 366	— 148
I would not be a king	*ebso., fragment*	IV 97	— 103
J&M	Julian and Maddalo . .	II 47	III 101
KissHel	Kissing Helena, translated from the Greek of Plato	IV 189	IV 230
L	= Lines		
Lament	A Lament	III 351	— 82
L&C	Laon and Cythna (The Revolt of Islam)	I 113	I 79
Laurel	(Woodb); False Laurels & true (Form)	IV 86	IV 121
L'Corpses'	Lines, written during the C. administration	III 225	— 3
LCrit	Lines to a Critic	— 202	III 406
LettGisb	Letter to Maria Gisborne	— 297	— 225
LEug	Lines, written among the Euganean Hills	— 206	I 358
L'Far'	Lines 'Far, far away'	— 335	IV 74
LHDF	Love, Hope, Desire & Fear	— 446	— 93
Liberty	*ebso.*	— 317	— 48
LLerici	Lines, written in the bay of Lerici	— 367	— 146
LNapoleon	Written on hearing the news of the Death of Napoleon	— 338	III 99
Love	*ebso.*	IV 307	IV 355
LovPhil	Love's Philosophy	III 245	— 24
LRev	Lines to a Reviewer	— 322	— 41
L'That time'	Lines —	— 200	III 148
L'The cold Earth'	Lines —	— 172	— 146
L'We meet not'	Lines —	— 465	IV 148

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
L'When the lamp'	Lines —	III 353	IV 131
Madrigal	To Emilia Viviani	IV 82	— 73
MagnLady	The Magnetic Lady to her Patient	III 354	— 129
MagProd	Scenes from the Magico Prodigioso . . .	IV 206	— 249
Mar	Marenghi	III 414	III 425
MarDream	Marianne's Dream	— 185	— 385
Marseillaise	(Woodb); Stanza *'Tremble, Kings'* (Form)	IV 303	IV 353
MaskAn	The Mask of Anarchy	II 319	III 155
Matilda	Matilda gathering flowers, from the Purgatorio of Dante . .	IV 198	IV 241
MBlanc	Mont Blanc	III 179	I 73
Medusa	On the Medusa of Leonardo da Vinci . . .	— 240	IV 22
MelNich	Melody to a Scene of former Times	IV 301	— 350
MenEngl	Song, to the Men of England	III 226	— 4
Moon	To the Moon *'Art thou pale'*	IV 91	— 61
Moonbeam	To the Moonbeam	— 272	— 357
Music I	To — *'Music, when soft voices'*	III 332	— 77
— II	Music *'I pant'*	IV 101	— 117
Mutab I	Mutability *'We are as clouds'*	III 167	I 52
— II	Mutability *'The flower'*	— 334	IV 79
NathAnth	National Anthem	— 230	— 8
Nich	= *Sammlung der* Nicholson-*gedichte*	IV 288	— 339
Night	To Night	III 331	— 70
O	= Ode		
Oed	Œdipus Tyrannus; or, Swellfoot the Tyrant	III 1	II 317
OHeaven	Ode to Heaven	— 232	— 287
OLib	Ode to Liberty	— 274	— 305
ONaples	Ode to Naples	— 309	IV 42
OnDeathEccl	(Woodb) *'The pale' mit dem motto aus dem* Ecclesiastes	— 168	I 52
'One Word'	To —	— 346	IV 87
OnFG	On Fanny Godwin	— 199	III 401
OnLeavingLW	On leaving London for Wales	IV 333	

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
Orpheus	*ebso.*	III 437	IV 52
OSpan	An Ode, written . . before the Spaniards had recovered their liberty (An Ode to the Assertors of Liberty (MrsSh, R))	— 238	II 294
Otho	*ebso.*	— 410	III 401
OWWind	Ode to the West Wind	— 235	II 290
Ozym	Ozymandias	— 201	I 376
PanEcho	Pan, Echo and the Satyr. . Translated from . . Moschus	IV 190	IV 236
Past	The Past	III 204	III 412
PAthan	Prince Athanase	— 395	— 131
PBell	Peter Bell the Third	II 341	— 177
Prom	Prometheus Unbound	— 73	II 134
PromFrg	*fragment zu dems.*	IV 422	
Proserp	Song of Proserpina . .	III 289	IV 40
Quest	The Question	— 293	— 32
QMab	Queen Mab	I . .	— 379
Rarely	Song —	III 328	— 77
Recoll	To Jane — The Recollection	— 359	— 136
Rem	Remembrance	— 347	— 82
RepNAm	To the Republicans of North America (*Esdaile-ms.*); The Mexican Revolution (R)	IV 313	— 366
Retrospect	The Retrospect: Cwm Ellan 1812	— 317	
Rev	Revenge	[Nr. 15 d. *VC*-ged.]	
R&H	Rosalind and Helen	II 1	I 307
S	= Sonnet		
Satire on Satire	*ebso.*	III 448	
SByron	Sonnet to Byron	IV 83	IV 118
SensPlant	The Sensitive Plant	III 246	II 267
Silence	To Silence, *fragment*	IV 103	III 420
Similes	siehe *ToS&C*		
SistRosa	= *Irv III;* Sister Rosa (R); Ballad (Sh)	IV 280	IV 325
Skylark	To a Skylark	III 270	II 299
S'Lift not'	Sonnet —	— 223	III 413
SMoschus	Translated from the Greek of M.	IV 190	I 58
Solitary	[To] the Solitary	— 273	IV 319



Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
SongTasso	Song for Tasso	III 413	III 424
Sorrow	*ebso.*	[Nr. 6 d.	*VC*-ged.]
SpectHors	The Spectral Horseman	IV 299	IV 348
SPolGr	Sonnet, Political Greatness	III 339	— 80
Stanz1814	Stanzas, April 1814	— 163	I 50
Star	To a Star	IV 308	IV 360
StDejN	Stanzas, written in Dejection, near Naples	III 221	III 151
SumEvCh	A Summer-evening Churchyard, Lechlade, Gloucestershire	— 169	I 54
SumWint	Summer and Winter	— 318	IV 40
Sunset	The Sunset	— 174	III 380
S' Ye hasten'	Sonnet —	— 321	— 63
TaleSoc	A Tale of Society as it is, from facts (*Esd.*-ms.); Mother and Son (R, Form)	IV 310	IV 363
Tasso	Scene from Tasso	III 411	III 422
The Voyage	*ebso.*	(IV 400)	
'ThFierceBeasts'	*ebso., fragment*	— 104	III 421
Time	*ebso.*	III 327	IV 73
TimeLp	Time long past	— 323	— 62
ToDeath	(Woodb); Death Vanquished (R, Form)	IV 274	— 321
ToEdwWill	To Edward Williams	III 348	— 84
ToHarr I	To Harriet *'Is it not blasphemy'*	IV 322	
— II	To Harriet *'Thy look'*	III 164	
— 'Ever as now'	Fragment of a Sonnet to Harriet	IV 322	
ToIanthe	*ebso.*	III 160	
ToIreland	*ebso.*	IV 315	IV 367 zur hälfte
ToJane	*ebso., 'The keen stars', früher:* An Ariette for Music	III 365	IV 144
ToLdCh	To the Lord Chancellor	— 193	III 394
ToMary I	To Mary — *'O Mary dear'*	IV 77	— 417
— II	*'The world is dreary'* } Two Fragments to Mary	— 78	IV 22
— III	*'My dearest Mary'* } Two Fragments to Mary	— —	— —
ToMwd	To Mary, who died in this opinion	— 319	III 361
ToMWGodwin	To Mary Wollstonecraft Godwin	III 166	— 364

Unsere kurzformel	Volltitel	bei Woodb.	bei Form.
ToOneSinging	*ebso., fragment*	IV 102	III 394
ToS&C	To Sidmouth and Castlereagh (Similes . . (MrsSh))	III 228	IV 6
ToSoph	To Sophia	— 243	— 12
To the Nile	*ebso.*	— 203	III 411
TowFam	The Tower of Famine	— 319	IV 59
ToWillSh I	To William Shelley '*The billows*'	— 197	III 398
— II	To William Shelley '*My lost William*'	IV 79	IV 21
— III	To William Shelley '*Thy little footsteps*'	— 81	— 20
To Wordsworth	*ebso.*	III 171	I 55
TrCon	Fragment, or The Triumph of Conscience	[Nr. 17 d. *VC*-ged. auch = *Irv I*]	
Triumph	The Triumph of Life	IV 51	III 327
TwoSpir	The Two Spirits, an allegory	III 295	IV 38
UnfDr	Fragments of an unfinished Drama	IV 41	III 273
VC	= *gedichte der* Victor and Cazire-*sammlung, deren titellose lieder mit römischen ziffern bezeichnet sind*		
VCat	Verses on a Cat	IV 265	IV 313
VisSea	A Vision of the Sea	III 259	II 281
WandJew	The Wandering Jew	IV 337	
War	(Woodb); *ohne titel* (Sh)	— 288	IV 339
Witch	The Witch of Atlas	II 383	III 241
WJewSol	The Wandering Jew's Soliloquy	IV 335	
W&N	The Woodman and the Nightingale	III 407	III 417
WWand	The World's Wanderers	— 320	IV 51
Yet look	To — '*Yet look*'	— 162	III 366
YPRichards	Young Parson Richards	(IV 402)	
Z&K	Zeinab and Kathema	— —	
Zucca	The Zucca	III 461	IV 125

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

